DE' TRATTATI DI MVSICA

DI GIO. BATISTA DONI

TOMO SECONDO.

DE' TRATTATI DI MVSICA
DI GIO. BATISTA DONI
PATRIZIO FIORENTINO

TOMO SECONDO

NE' QVALI SI ESAMINA E DIMOSTRA LA FORZA
E L'ORDINE DELLA MVSICA ANTICA

E PER QVAL VIA RIDVR SI POSSA ALLA
PRISTINA EFFICACIA LA MODERNA

RACCOLTI E PVBBLICATI PER OPERA

DI ANTON FRANCESCO GORI

GIA PROPOSTO

DELLA BASILICA DEL BATTISTERO DI FIRENZE
E PUBBLICO PROFESSORE D' ISTORIE.

AGGIUNTOVI UN LESSICO DELLE VOCI MUSICHE,
E L' INDICE GENERALE, PER OPERA E STUDIO

DEL P. MAESTRO

GIO. BATISTA MARTINI

MINOR CONVENTUALE

E CELEBERRIMO PROFESSOR DI MUSICA IN BOLOGNA.

IN FIRENZE. L'ANNO MDCCLXIII.
NELLA STAMPERIA IMPERIALE.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

PREFAZIONE

DELL' ABATE

GIO. BATISTA PASSERI

DA PESERO

SOCIO DELLE ACCADEMIE REALI

DI LONDRA, OLMITZ, E PALERMO

AUDITORE DI CAMERA

DELL' EMINENTISSIMO LEGATO

DI FERRARA.

DA che la Filosofia riacquistò la primiera potestà legislativa sopra di tutte le Scienze, ed Arti, molte delle quali ne' tempi men culti se ne erano sottratte, e le obbligò a cercare in ogni cosa l' intrinseca, e primitiva ragione, e a non quietarsi per fino a tanto che non l' avessero rinvenuta, non solo crebbero di credito, e maestà, ma si svilupparono da quelle contese, nelle quali le imbarazzava il genio arbitrario de' partitanti. Senza di questo soccorso ogni ingegno smoderato per rendersi singolare, affettando il maraviglioso, lavorava d' invenzione a capriccio; e trovava bensì chi lo seguisse con plauso, ma incontrava altrettanti, che trasportati da una opposta fantasia lor facevano guerra, e si piativa dietro la scorta del gusto privato, ma con un torto reciproco. La vita umana astretta dalla necessità ad inventare le arti per suo soccorso, ricorse nel suo primo principio, e nella prima semplicissima invenzione di ciascheduna, alla sola ragione, e questa, che formato aveva l' idea di qualunque ritrovato, gli prescrisse le Leggi. Quindi è che in tutte quelle cose, che materialmente ci son rimaste de' tempi più remoti noi vediamo unita alla schiettissima invenzione una ragion manifesta, per la quale le appraviamo per buone. Tutto ciò che dipende dall' antica eloquenza, le antiche Poesie, le antiche Fabbriche, gli antichi Utensili, in somma quanto a noi è pervenuto dai tempi lontani, ce ne convince. Dirò di più; tutto quello che vediamo lavorato dai Barbari, o fosse in riguardo alla durazione, o al comodo relativo al loro modo di vivere, scuopre subito la ragione, per la quale furon fatte così; regolando ogni magistero quel retaggio di Filosofia, che ogni Nazione nel dipartirsi dal suo

principio per mantenere la società, portò seco. Il lusso crebbe ad ogni cosa ornamento, ma vi si conservò la ragione insino a tanto che divenuto lussuria per troppo abbellire, guastò ogni cosa, e tutto empì di stravaganza. A questa calamità è stata pur anco soggetta la Musica, la quale in qualche tempo (e non vorrei additarne l'epoca) si è lasciata sedurre dal giudizio poco autorevole dell'orecchio, niente curando quello dell'intelletto, e ponendo a parte il comporre scientifico per produrre galanterie. Il Teatro da due secoli in quà è il Tribunal competente di quest' arte meschina, ed il voto principale è quello delle Donne, che ne tempi antichi non vi comparivano a riserva delle tetre Vestali. Previddero questo danno ne' due secoli a questo antecedenti que' chiarissimi Professori di Musica, i quali avendola imparata in aria di vera scienza, l'arricchirono di nuovi lumi, e la tramandarono a' Posteri accresciuta di nuove scoperte. Fra questi non voglio tacere il nostro Pesarese Pellegrini, compagno del Palestina, ma sopra tutti voglio dare onoratissimo luogo a Giovan Batista Doni Patrizio Fiorentino, che alla generosa nobiltà de natali aggiunse quanto poteva di splendore con gli ingenui costumi, e con la perizia di tutte le buone arti, onde si rese famigliarissimo, e caro al gran Pontefice Urbano VIII. Quel poco, che si aveva di suo pubblicato colle stampe in materia di Musica, gli aveva conciliato la fama d'essere stato uno dei più intelligenti degli Arcani armonici; ma il più rimaneva nascosto, e non molto ben conservato appresso de suoi Eredi. L'Immortale Anton Francesco Gori intelligentissimo di questa facoltà, quanto versato in ogni altra scienza, raccolse quanto potè degli scritti di questo illustre suo Concittadino, e ne incominciò l'edizione, che per altro prevenuto dall'acerba sua morte non potè compire. Da quello pertanto, che si è preservato con la presente edizione, si raccoglie quanto vaste fossero le cognizioni del Doni, e nelle Sacre, e Profane Lettere, e specialmente nell'Istoria, nella Filosofia, nella Mattematica, e segnatamente nella Metafisica, apprese nei veri fonti colla perizia profonda della Lingua Greca, dirette da lui per illustrare la Musica. Egli stabilì per rima semplicissima massima essere stata una tal facoltà istituita per muovere dilettando. Da questo principio comprese la ragione, per la quale i legislatori la promossero per farla servire all'intento, che si eran prescritti, e che per questa medesima l'adottò la Religione. Forse che questa fu la prima a farne uso per muovere con veemenza gli animi verso l'oggetto, al quale mirava, e di poi la civil politica per i suoi fini fece lo stesso, graduandola a passare dal rango di arte liberale ad istromento del Governo. I Greci posti in libertà introdussero le tragedie dirette ad imprimere colla rappresentazione della tirannide, e degli atroci fatti dei Rè l'odio implacabile contro del dispotismo; e per ottener questo fine accompagnarono la tragedia con i Cori, e con la Musica. Essi ne conseguirono il fine, e solamente una potenza più forte potè domarli. Corre fra la Musica, e l'animo umano una grandissima correlazione a causa di quei moti che gl'imprimono gli organi, nido dell'anima, i quali sentono troppo vivamente le impressioni della Musica. Per qual maniera una cosa spi-

ri-

rituale si compiaccia, e si muova per opera dell'armonia a me rimane impercettibile, e molto meno, perchè si diletti della consonanza, e si contristi del dissonante. Io non so comprendere per qual ragione intrinseca due voci dissonanti leghino malamente fra loro, ed all'incontro due consonanti ne dian piacere. Se questa ragione di piacere, o non piacere non istà naturalmente nelle voci, io neppur credo, che stia nell'animo, il quale non avendo nè proporzioni, nè numeri, non ha ragione di approvare due voci, che noi chiamiamo consone, e disapprovarle come dissone. Meditando su questa difficoltà, una sola ragione mi sovviene, ed è, che formatasi l'impressione del suono per via del sensorio dell'udito, in quel modo, che noi sentiam muoverci il sangue, si muovano ancora gli altri fluidi, che hanno proporzione colle nostre passioni. Or io mi figuro, che il moto dei nostri fluidi proceda con pulsazioni differenti, e con toni diversi, e che in questi consista la proporzione col consono, e dissono, ond'è che posti in moto contro la regola lor naturale due fluidi relativi al dissono, cagionin disgusto, ed all'incontro cagioni piacere il moto simultaneo di due fluidi, i quali si muovono con un ordine relativo al consonante. Checchesiasi di questo tal pensamento, in difesa del quale non farei guerra, egli è però certo, che la Musica dee obbedire alla natura, sebbene non intenda la ragion delle Leggi. Ma moltopiù dee secondarla nella espressione delle passioni, dove mirò principalmente co' suoi insegnamenti il dottissimo Doni. Notò Aristotile, che nei ritmi vi sono le immagini dell'ira, dell'amore, del dolore, e della mansuetudine. Ecco dunque la Musica obbligata ad ascoltare dalla Filosofia qual sia l'indole, ed il modo di procedere di ciaschedun di quei moti. Chi sarà diversamente potrà cantar bene, ma non muoverà mai l'animo esprimendo tutt'altro, in quel modo medesimo, che alcuno non chiamato per nome, o chiamato per nome diverso, non risponde, e non si muove. La Musica dottrinale trova nei suoi tesori certe espressioni armoniche similissime al moto delle passioni in tutto il loro processo, cosicchè risvegliate per questa via ubbidiscono al canto. Ma molto più estende questo la sua potestà sull'intelletto, e sulla fantasia degli Uditori quando ha di bisogno di rappresentare al vivo una qualche immagine. Accada per modo di esempio il bisogno di esporre l'andamento della tempesta, del fulmine, del fiume rovinoso, d'un orrido scoglio, o di qualunque altra sia cosa, che abbia figura. Si dee allora estrarre dalla cosa medesima la natura di quella, osservarla nelle origini, negli effetti, nei connotati, e poi figurarsi in che modo parlerebbe, se avesse anima, con qual voce, con qual tuono, con quale andamento, e questo appunto si deve esprimere con note dal Professore imitante il vero nel suo lume più forte. E quì di passaggio diciamo qual esser debba la Poesia suscettibile di un tale artifizio. Le parole non sono al caso, e convien lavorare d'immagini per somministrare al compositor delle note idoli, e passioni capaci d'imitazione. Così il Poeta onora il Musico, ed il Musico vicendevolmente il Poeta. Conviene però che questi conosca l'indole dell'altro, e gli adatti adequatamente i soggetti, ed io ho conosciuto questo colla frequente esperienza di compor per la Musica. I Maestri di Cappella Toscani mi sono riusciti egregiamente ne' soggetti

getti teneri, e delicati; i Napoletani mi han fatto maraviglie nei terribili e veementi, e l' Abate Anton Francesco Bellinzani si nell' uno, che nell' altro genere. Ecco per tanto la ragione per la quale alcune Musiche, che per altro dilettano, non muovon punto, poichè non si fa studio di esprimer le cose con quel linguaggio, col quale parlerebbono, e parlando canterebbero, se avesser voce. Si trascura questa imitazione, o si fa languidamente per dar luogo ai minuti titilli. Io veramente ne incolpo in gran parte l' ingiustizia dell' Uditorio, in quel modo, che io attribuisco la corruzion dell' Architettura alla presunzione di chiunque fabbrica di voler far da Architetto. Ognuno vi aggiugne qualche cosa di suo, ed i mali esempj divengono usanza, a differenza della Pittura, nella quale il Professore fa a suo modo. Non iscuso però del tutto i compositori di Musica, che potendo per la via della ragione piacer molto più movendo gli animi come volessero, trascurano questa via o non saputa, o non apprezzata. La Musica ecclesiastica diretta a muover gli affetti verso della pietà, più non produce il suo frutto. Niuno vi si compunge, niuno vi si rattrista, niuno s' intenerisce, verun si solleva alla contemplazione delle cose celesti, e quei lenocinii leggiadri, il più delle volte partoriscono con iscandalo un evviva teatrale. Non sarebbe poi gran male che la Musica profana non muovesse, essendo cessate quelle ragioni politiche per le quali il Governo si serviva di questo mezzo per esaltare nei Cittadini l' immagini generose, ed i risoluti pensieri. Danno grande è bensì, che troppo muovano le Musiche molli nella viva espressione delle passioni più pericolose, nel che troppo si è l' arte perfezionata per corrompere la gioventù, e depravar la vecchiaia. Converrebbe per tanto riformare la poesia, onde i compositori di Musica fossero obbligati a cercare l' applauso dal muovere per altra via più lodevole, e l' otterrebbero con vantaggio, e con bene della Repubblica come succedeva fra i Greci. Le favole di Anfione, e di Orfeo, non sono, che allegorie dell' aver essi collo strattagemma della Musica ridotto i Popoli a coltura, e società; e quell' arte medesima, che per così dire, fu la fondatrice di qualche Imperio in quella nazione, usata con quei precetti, che le prescrisse la sana politica, esercitò lo spirito di tutti quei Popoli per la via della fatica nelle cose civili, e militari, cosicchè divennero i Maestri del genere umano. Potrebbe ricercarsi se la Musica antica, che faceva tanti prodigj, e come nota Ateneo, guariva per fino alcune malattie, avesse dei sussidj, che noi non abbiamo, alla mancanza de quali dobbiamo attribuire la presente inefficacia della Musica nostra. Noi per vero dire non possiam rendere molta ragione dell' antica, della quale non ci rimane vestigio, come all' incontro possiam render ragione della loro scultura, della quale abbiamo moltissimo; e solamente possiam parlare della Musica de tempi remoti per modo di analogia. Tre secoli fa non si aveva alcun saggio dell' antica pittura; e pure congetturando si diceva, che certamente dovesse essere stata perfettissima in riguardo all' eccellenza della scultura, colla quale è collegata. Le scoperte fatte doppo ci han convinto della verità di una tale opinione, e che noi da un arte all' altra argomentavamo legittimamente. Così analogicamente parlando, ed avendo in vista, che

la

la Musica, e la Poesia da rozzi principj, si sono del pari venute perfezionando, e che niente minor cura si è avuta di nobilitare l'una, che non siasi fatto altrettanto per l'altra, possiamo asserire, che essendo ascesa la Poesia Greca, e la Romana ad altissima perfezione, la Musica che era il vestimento di quella le corrispondesse, ed andasse del pari. La ricchezza di quei tempi, il numero immenso de' musici, i loro grandi stipendj, gli apparati sorprendenti, co' quali si esibiva al Pubblico, le occasioni de' trionfi, de' sagrifizj, delle nozze, de' conviti, ne quali s' introduceva la musica, tutti ci persuadono, che questa corrispondesse alla magnificenza dei più floridi tempi, del maggior imperio del Mondo. Che più? Sappiamo quanto i Romani fossero di gusto delicato in qualunque cosa, e lo erano segnatamente nella maniera del pronunziare in parlando. Cicerone era già massimo Oratore, e pure andava ad imparare da quello, e da quell' altro Professore della sua sfera certe grazie di proferire; ed in più luoghi ci fa menzione di quella, che noi chiamiamo musica oratoria. E crederem poi, che si appagassero d'una musica armonica, incolta e rozza, ed indegna di trattenere i conquistatori del Mondo? Nò certamente; e sebbene io creda, che l'orchestra antica fosse assai inferiore alla nostra, credo però, che la musica vocale fosse in maggior perfezione, poichè batteva le vie più vere della natura, e le più adequate per introdurla nell'animo, e divenirne padrona dietro la scorta de' gran Filosofi, che ne avevan prescritte le regole. Dissi, che l'antica orchestra doveva essere inferiore alla nostra, sì per quello, che riguarda gl' istrumenti da corda, che da fiato. La Tromba, e la Buccina ci vengon descritte per di suono terribile, e rauco; ed io non ne dubito a cagione della poca piegatura, che avevano quest' istrumenti, raddolciti poscia con moltiplicati giri ne nostri Corni da Caccia, cosicchè gli usiamo degnamente anche nella musica delle camere. Ma codesti erano istrumenti della Milizia siccome il Lituo, che era in somma la cornetta de nostri Corrieri. I Pulsatili come il Timpano, i Crotali, il Cembalo, e il Sistro erano istrumenti mistici usati a cagione di certe loro arcane rappresentanze ne misteri soltanto di alcune Deità, onde non entrano a caratterizzare la musica in generale. Tra i Tensili, ed Inflatili vedo dai rilievi, e pitture antiche, che nella musica ordinaria si usasse soltanto la Cetra, e le Tibie lunghe e corte, e pari e dispari, e a queste si riduceva ordinariamente l'orchestra. Il suon delle Tibie ci vien dagli Scrittori rappresentato per stridente ed acuto, nè dalla loro forma ho potuto argomentare, che gli antichi avessero un equivalente del nostro Flauto. Di fatto ho osservato in parecchi antichi Monumenti, che le Tibie si suonavano per via della linguetta, o zampogna, onde in sostanza erano Pifferi. Non ebbero per i bassi il Fagotto, che non ha ancor 300. anni, che fu inventato da un Monaco, ed usavano in vece un Pifferone lungo per fino a terra, come si vede da una mia antica Lucerna. Le Tibie pari, che si suonavano a due per due, non potevano avere che quattro voci, poichè una sola mano le tasteggiava, e questa era imperfezione. Noi formiamo su i Flauti le mezze voci con rendere opaco il suono di qualunque nota, al che non so se pensassero gli antichi. La Cetra aveva

tante voci quante avea corde, e non più. Mancava delle mezze voci, e nella sua prima invenzione non esprimeva, se non che una voce per volta, che si destava con una punta d'avorio. Assai tardi si cominciò a toccar diverse corde in un tempo, e mentre la man destra batteva la nota fondamentale, la sinistra al di dietro l'accompagnava colle consonanti, come ho osservato nella Citarislia delle nozze Aldobrandine. Ma il suono di queste destato con le dita, doveva esser più languido di quel della nota fondamentale, che era graffiata col plettro, e non dovea rendere all'orecchio il suono misto di tutte le consonanti nella stessa energia. Un altra imperfezione ebbe codesto istrumento nel modo di accordarlo; poichè le corde si tiravano dall'epitonio sul giogo ad una per una, e quando si credeva, che fossero tese nel tono proprio, si avvolgeva, e legava il resto della corda intorno al giogo, e così faceasi di tutte una, e perchè col violento carpirle dovevano insensibilmente dare nel basso, si fece che il giogo fosse versatile, e per via di quella tasta che sporgeva fuori dal corno destro a guisa di bischero, si volgeva secondo il bisogno, con che si veniva tutto in un tempo ad alzare l'intiero sistema de toni. A questa maniera irregolare di rimetter in accordo la Cetra, si supplì coll'aggiungere sul giogo i bischeri per temprare ogni corda distintamente, ciò che ho osservato nelle Cetre de tempi più culti. Un altro ritrovato molto più comodo, di che parlai nella Prefazione del primo Tomo, fu aggiunto alla Cetra, convertendo l'Epitonio in un Cilindro versatile per crescere a piacere la tension delle corde. Ma tutti questi provvedimenti non ripararono all' incomodo di mutar Cetra ogni volta, che si mutasse la maniera del Canto, e dal Lidio si passasse al Frigio, e da questo al Dorio. Chi ha creduto, che queste tre maniere corrispondessero alle nostre chiavi ha di gran lunga errato, poichè basta vedere ciò, che nel Lib. XIV. ne dice Ateneo, dove ne fa un diligente dettaglio, per rimaner convinto, che erano maniere differenti di musica, siccome fra di noi l'allegro, il grave, ed il patetico. Si passava dall'uno all'altro, siccome si fa da noi, e perciò queste maniere si chiamavano Tropi. Adunque vi volevano Cetre di diverso sistema più acute, o più gravi, e per questo furono inventate le Cetre da tre facce incomode a maneggiarsi, e nelle quali la sinistra non faceva ufficio veruno. Le pitture di Ercolano più esatte di quello, che siano le sculture mi han fatto conoscere, che furono inventate Cetre con due sistemi di corde, che servivano a due generi. Queste Cetre in vece di giogo avevano una tegola larga un mezzo piede, con in mezzo un asse versatile per alzarla, e abbassarla, e da questa per via di forami scendevano abbasso due ordini di corde, e può essere, che coll'abbassare un poco la tegola stessa potesse quest'istromento, che prima serviva per il primo, e secondo genere, servir per il secondo, e pel terzo. Ma qualche cosa di più si era ritrovato a tempi di Ammiano Marcellino, che nel Libro XVI. ci fa menzione delle Lire, in modum Carpentorum ingentes, *e che io credo che fossero Clavicembali da sonarsi per via di tasti, ne quali multiplicate le ottave, si avesse con che accompagnar tutti i generi. Io m'induco a creder così, poichè in quel tempo erano già frequenti gli Organi Pneumatici,*

che

che si sonavano per via di tasti, col sussidio de mantici. Suetonio nel Capo 41. *di Nerone, e Petronio Arbitro nel Capo* 36. *ci fa menzione di questi Organi portatili, e in un Epigramma di Giuliano Apostata, che abbiamo nella Antologia Lib. I. Capo* 86. 8., *e nel Panegirico del Console Teodoro Mallio di Claudiano vediamo descritto esattamente il meccanismo della tastatura di quelli, ed in oltre ne abbiamo l' immagine in un medaglione contornato di Valentiniano, ed in un Dittico di Anastasio riportato nella Tavola* 13. *del Tomo secondo del gran tesoro de medesimi. Or se all' Organo fu aggiunto un simile ingegno, non dubito punto, che non si applicasse ancora alla Cetra, formandone il Clavicembalo* in modum Carpentorum. *In un altra maniera ancor più spedita ne tempi dell' alto Imperio perfezionossi la Cetra: serbossi l' echeo. Le furon tolte le due braccia laterali, con fargliene uno nel mezzo, su del quale essendo distese le corde si potesse tasteggiare, quale è appunto il nostro Liuto, la Viola, e qualunque altro simile. Di questo tale istromento due esempj cavati da marmi antichi ho io riportato di sopra nel primo Tomo, e possono appartenere a un dipresso al secondo secolo. Grandissimo fu il vantaggio di questa invenzione per la gran facilità di esprimervi tutti i generi della musica, e formarvi con poche corde un numero grande di voci, e di mezze voci. Oltre di che la mano sinistra trascorre la tastiera con una fluida velocità, quanto in verun altro istromento, ed allora, cred' io, che venissero in uso le note piccole, che ne' primi istromenti non potevano non esser che tarde. L' arco vi fu aggiunto a tempi di Carlo Magno, mentre non se ne vede esempio, se non che in qualche miniatura de' libri di quell' età. Gran perfezione fu questa degl' istrumenti tensili per la facilità di esprimere moltissime note in una arcata, toccandole con forza, o con languidezza secondo che porta il soggetto, di che mancano molt' istrumenti, siccome è il Clavicembolo, che non è capace del piano, e del forte, non ostante l' industria di chi pensò d' introdurvelo con l' uso de martellini. Io mi son diffuso in questo confronto per far vedere, che la musica antica era mancante di assaissimi aiuti, e perciò non ostante muoveva tanto, come si raccoglie dal citato Ateneo nel Libro XIV. Che se la musica ripigliasse l' antico nervo colla naturale imitazione della natura, e colla espressione vivace delle passioni, io credo, che coll' aiuto della Organica incredibilmente perfezionata, a grandissimo pregio salir potrebbe, e far maraviglie. A questo fine pertanto, al quale diresse i suoi studj l' immortale Gio. Batista Doni vivente, conferiranno assaissimo per tutti i secoli gli scritti suoi, ne' quali con maniera dimostrativa insegna la strada, che in questo genere calcaron gli antichi, ed ha in queste sue opere epilogato, e ridotto a metodo scientifico quanto sparsamente quà e là ci rimaneva di quelli. Diamone pertanto lode alla memoria del Signor Proposto Anton Francesco Gori, che rese comune a benefizio dei posteri questo nascosto tesoro; e siccome illustrato aveva i secoli trasandati spargendo lume nelle più recondite antichità, ed onorato aveva questo presente nel quale è gloriosamente vissuto, ha voluto ancor provvedere alla maggior coltura di quei che verranno.*

IN-

INDICE DELL' OPERE
CONTENUTE
IN QUESTO SECONDO TOMO.

I. PRefazione dell' Abate Gio. Batista Passeri *pag.* v.
II. Trattato della Musica Scenica 1.
III. Lezione prima recitata in camera del Sig. Cardinale Barberino nel 1624. se le Azioni Dramatiche si rappresentavano in Musica in tutto, o in parte. 145.
IV. Lezione seconda recitata nell' istesso luogo, e anno 153.
V. Discorso all' Eminentiss. Sig. Card. Barberino del conservare la Salmodia de' Greci, recandola nella nostra intavolatura. 161.
VI. Lezione I. del modo tenuto dagli Antichi nel rappresentare le Tragedie, e Commedie. 163.
VII. Lezione seconda sopra la Rapsodìa recitata nell' Accademia della Crusca. 181.
VIII. Lezione terza sopra il Mimo antico recitata nella medesima Accademia. 186.
IX. Lezione quarta sopra la Musica Scenica recitata nella detta Accademia. 192.
X. Lezione quinta sopra la Musica Scenica recitata nell' istessa Accademia. 198.
XI. Discorso della Ritmopeia de' versi Latini, e della Melodia de' Cori Tragichi al Sig. Gio. Iacopo Buccardi 203.
XII. Degli obblighi ed osservazione de' Modi Musicali al Sig. Pietro Eredia. 226.
XIII. Discorso mandato da Gio. de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la Musica antica, e il cantar bene. 233.
XIV. Della Musica dell' età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata, al Sig. Lelio Guidiccioni Discorso di Pietro della Valle. 249.
XV. Lettera del P. Maestro Gio Batista Martini Minor Conventuale celeberrimo Professor di Musica in Bologna all' Ab. Gio. Batista Passeri da Pesero Auditor di Camera dell' Eminentiss. Legato di Ferrara. 265.
XVI. *Io. Baptistae Martini Min. Conventualis Bononiensis Onomasticum, seu synopsis Musicarum, Graecarum atque obscuriorum vocum, cum earum interpretatione ex operibus Io. Bapt. Doni.* 268.
XVII. Indice generale delle materie de' due Tomi delle Opere Musiche di Gio. Batista Doni. 276.
XVIII. Appendice a' Trattati di Musica di Gio. Batista Doni contenente una nuova operetta del medesimo sopra la Musica Scenica. 1.
XIX. Frammento di un Trattato della Musica degli Antichi, e delle Macchine Sceniche di un Anonimo, tratto da un Codice della Libreria Magliabechiana. 98.

TRAT-

TRATTATO DELLA MVSICA SCENICA DI GIO: BATISTA DONI PATRIZIO FIORENTINO.

CAPITOLO I.

Del Mimo antico, delle Favole Atellane, e degl' Intermezzi.

SEbbene io non mi son proposto in quest' Opera, di trattare minutamente di tutto quello che concerne al Teatro, e allo Azioni sceniche; tuttavia una cosa mi pare, che non sia da tralasciare, la quale può rendere molto più grata al popolo questa sorte di Melodie, e farlo restare pienamente sodisfatto. Dico dunque, che si doverebbe finita l' Azione principale in Musica, o Tragedia, o Rappresentazione che sia (che merita pure il nome di Tragedia, ancorchè contenga Personaggi di mediocre condizione, e di materia sacra) raddolcire la mestizia passata con qualche favoletta Mimica, e graziosa; massime, se tale Azione sarà stata molto dolente, e lagrimevole. Se si cerca l' esempio, e l'autorità, si sà, che il costume fu tale appresso gli antichi Romani, d' introdurre per questo effetto il Mimo, o la Favola Atellana dopo le azioni più serie. Lo Scoliaste di Persio ne fa anco fede dicendo: *Exodiarius apud veteres in fine ludorum intrabat, qui ridiculus foret, ut quidquid lacrymarum, ac tristitiae collegissent ex tragicis adfectibus, huius spectaculi ritus detergeret*. Ora è da sapere (per intelligenza de' meno eruditi) che il Mimo fu una sorte di favola d' invenzione Greca, e di molte specie; perchè altri furono i Mimi di Sofrone, tanto stimato già da Platone; altri quelli che si usavano in Roma, ne' quali fiorirono massimamente Gaio Laberio Cavalier Romano, e Publio Siro di condizione libertina: e così molto diversi furono quelli, che Plutarco nelle Questioni Conviviali chiama ὑποθέσεις, cioè *soggetti, che erano più lunghi, e serii* da quelli, che egli dice nominarsi παίγνια, cioè *azioncelle burlesche*, come son quelle, che i Francesi dicono *Farse*. Ma parlando in genere; benchè perlopiù questi Mimi trattassero di cose oscene, e licenziose, tut-

tavìa talvolta ſtavano aſſai ſul grave, e contenevano belliſſime, e moraliſſime ſentenze, quali ſono quelle di Siro, che ci ſono reſtate. Erano ben ſempre pieni di motti arguti, e facezie, e in ſomma facevano particolare profeſſione di muovere il riſo con ogni ſorte di burle, ſcherzi, imitazioni affettate de' volti, e coſtumi umani; molto più, che nella Commedia, e con più largo campo la Favola era breve, e ingegnoſamente teſſuta di qualche caſo ſeguito, o finto, maſſimamente in Aleſſandria, città già molto abbondante di ogni ſorte di luſſo, e abitata da uomini molto ingegnoſi, e amatori di feſtini, di giuochi, e di ogni altra feſta, e allegrìa. Si terminavano poi queſte Favole perlopiù improvviſamente, e come dicono *ex abrupto*, e comunemente di verſi Iambici ſi componevano. Il Padre Stefonio della Compagnia di Gesù, uno ne ha compoſto con mirabile ingegno, per aver felicemente imitato gli Antichi ſenza modello, e con elegante, e grazioſa favella: il quale contiene materie ſcolareſche, e fu rappreſentato già nel Collegio, per trattenimento di quei giovani. Le Atellane preſero il nome da Atella, città di Terra di Lavoro, che era poco lontana da Averſa, e ſi uſava la lingua Oſca, che dovea eſſere inteſa da' Romani, per la vicinanza, e comunicazione di queſti popoli, piucchè per l' affinità che aveva con la Latina. Non ardirei già affermare, ſe mentre ſi uſarono in Roma, almeno ne' tempi più baſſi ſi facevano Latine, o pure ſempre durarono nella ſua lingua originaria: queſto sì, che io tengo per certo, che foſſero più ſemplici, e per così dire più rozzamente garbate; e perciò ne' tempi più baſſi, quando vennero in ſtima le delizie Greche, e Aſiatiche, e s' introduſſe il Mimo, ſi diſmeſſero. Ma vediamo quello che ſia *Exodium*; perchè ci può eſſere di molta luce in queſto negozio. Queſta voce deriva da ἔξοδος, che vuol dire *uſcita*; perchè ſignifica una di quelle Azioncelle ridicoloſe, che nel fine dello Spettacolo ſcenico ſi rappreſentava, come la ſuddetta Atellana, e Mimo, e l' *Hilarodus*, e *Magodus* de' Greci, e ſimili altre rappreſentazioni gioconde. Tito Livio pare che dimoſtri, che ſerviſſero d' intermezzi alle Atellane ſteſſe, dove dice nel luogo da addurſi in appreſſo: *Iuventus Hiſtrionibus fabellarum actu relicto, ipſa inter ſe more antiquo, ridicula intexta verſibus iactitare coepit, quae inde Exodia appellata: conſertaque fabellis potiſſimum Atellanae ſunt*. E Giovenale: *Urbicus Exodio riſum movet Atellanae*: benchè ciò ſi poſſa intendere, che con le favole Atellane, cioè con gli argomenti, e Perſonaggi di quelle favole, ſi componeſſero dalla Gioventù Romana in lingua Latina queſti *Eſſodj*, da' quali *Eſſodiarj* ſi dicevano quelli, che gli recitavano. E perchè anticamente i giuochi Scenici duravano i giorni interi, rappreſentandoſi più Tragedie, e Commedie, l' una dopo l' altra, a concorrenza de' Poeti, e degli Attori ſteſſi, e tra un' azione, e l' altra s' interponevano altri paſſatempi, per trattenimento del popolo; come, balli, ſinfonìe, danzatori ſulla corda, detti *Funamboli giocolatori*, e quelli, che fanno le forze, detti

Pe-

Petauristae, e simili, e alcuna volta a questi *Esodj*, pare, che loro convenga il nome d' *Intermedj* (benchè oggi si frammettano tra gli atti di una stessa azione) e di *Farse*, in quanto seguono le azioni più serie, come ancora oggi si usano in Francia. Ma molto meglio conviene il nome di *Epitodia* agl' *Intermedj*, e di *Exodia* alle *Farse*; poichè tra gli altri significati questo ancora gli attribuisce Suida: Ἐπεισόδιον τὸ εἰς τὰ δράματα εἰσαγόμενον κατὰ προσθήκην, καὶ αὔξησίν τινα τοῦ δράματος ἢ τὸ εἰσφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν ἔξω τῆς ὑποθέσεως ὄν. In queste Farse de' Francesi la parte principale suole appartenere a uno, che fa da servo, e s' introduce con abito, e faccia assai ridicola, e col parlare, e discorso molto depravato, a guisa degli stolti, o matti buffoni, che nell' Atellana si dicevano *Macci*, dal verbo Greco μακκοᾷν, che vuol dire *desipere*, e più comunemente *Moriones*, come è *la persona di Tabaria* appresso i Francesi, e in Italia *il Puccinella*, introdotto da pochi anni in quà, e come intesi dal Sig. Federigo Cesi Principe di Acquasparta (ch' è stato a' dì nostri un miracolo di bontà, gentilezza, ed erudizione) da una Terra del Principato di Salerno, detta *Crisone*, dove gli uomini, per essere il sito palustre, sono panciuti, e pallidi, e parlano fioco, e nel naso: quali forse sono i *Fasiani* (cioè abitatori della Colchide presso al fiume *Fasi*) descritti da Ippocrate nel Libro *dell' aria, dell' acque &c.*

Ma perchè i soggetti idonei sono tanto varj, questa sorte di favola è capace di molte altre invenzioni ingegnose, e dilettevoli; imperocchè, lasciando da parte l' oscenità, e la troppa acerbità de' motti, vi si possono intessere mille sorte di burle, e giuochi da veglia, e macchinamenti ridicolosi, come alcuni furti (purchè piuttosto insegnino a guardarcene, che a commetterli) e simili cose. Quivi anco ottimamente vi quadrano alcuni Balli giocondi, come i Mattaccini, ed altri, che oggi sono quasi dismessi. Quivi possono aver luogo varie imitazioni ridicole, come Parodie, e linguaggi affettati, che oggi hanno occupate le Commedie: di un Vecchio Veneziano, di un Capitano Spagnuolo, di un Cuoco Francese, di un Dottore Bolognese, di un Servo Lombardo, o Napolitano, di un Vecchio, o Vecchia Fiorentina, di un Medico Greco, di un Pedante Siciliano, di un Rigattiere Giudeo, di un Contadino Perugino, di un Ortolano Norcino, di uno Scapigliato Romanesco, di un Mercante, o Marinaro Genovese: usando ciascuno il linguaggio del suo paese; e parimente di un Ciarlatano, di un Astrologo, di un Tavernaro, di un Truffatore, e simili. Quì si possono anco rappresentare con garbo Vccellatori, Frugnolatori ingegnosamente introdotti per intermezzi dal nostro Sig. Michelangiolo Buonarruoti nella sua Tancia: quivi si possono imitare tutte le sorti di costume depravato, come di alcuni Valetudinarj, che hanno paura dell' aria, di alcuni scrupolosi osservatori della Grammatica, che non ammettono in Latino, se non le frasi, e parole Ciceroniane, e in volgare del Boccaccio solo; e di alcuni Antiquarj, che

non apprezzano ſe non rancidumi, e parole diſmeſſe; di certi cerimonioſi, che conſumano l'ore intere in diſcorſi affettati, e riverenze, inchini, o berrettate, conteſe di precedenza &c. di certi zerbini, e attillati, che conſumano mezzo il giorno in veſtirſi, ed arricciarſi i capelli, e profumarſi. Parimente vi hanno luogo le geloſie ſoverchie de' mariti, gli umori malinconici di alcuni ſcemi: per eſempio di uno, che ſi penſava di aver la teſta di vetro; gl'incanteſimi, le negromanzie, l'apparizioni de' Folletti, gl' incendj, queſtioni, ficre, nozze, ed altre feſte di Contado, e quaſi ogni ſorte di accidente umano più ridicolo, e ſtravagante. In ſomma io loderei, che dopo le Tragedie, e Rappreſentazioni gravi ſi recitaſſe una di queſte Farſe, la cui favola non foſse molto lunga; ma ingegnoſa, e nuova d'invenzione, e abbondante di ſali arguti, e faceti, e recitata con viva, ed eſpreſſiva azione, con maſchere artifizioſamente formate ſul modello di un' affettata fiſonomìa, come erano quelle degli antichi Greci; e come le ha uſate il Cavaliere Bernino in Roma nelle Commedie, che egli ha fatto rappreſentare così al vivo da' giovani dell'Accademia del Diſegno, le quali ſi accoſtavano aſſai a quelle Commedie de' Greci, che propriamente ſi dicevano antiche: come anco quelle del Sig. Michelagnolo Buonarruoti, che eſprimono gentilmente, e motteggiano con Attica, anzi Toſcana piacevolezza i corrotti coſtumi degli uomini. Queſte dunque potranno ſervire in gran parte per modello de' Mimi, o Farſe ſuddette, le quali ſenza fallo molto più diletteranno, che queſte Commedie odierne, nelle quali ſi ſentono quaſi ſempre le medeſime coſe, e vedonſi i medeſimi perſonaggi. E chi non ſi appagaſſe dell'eſempio degli Antichi, e degli odierni Franceſi, ed aveſſe per coſa convenevole, che nelle Sale de' Grandi, dove per ordinario ſi recitano queſte Azioni in Muſica, ſi ſentiſſero ſimili Farſe, e zannate, di gran lunga a giudizio mio s'ingannerebbe; perchè ſiccome ſi ſogliono talvolta introdurre in palco da per ſe, perchè non ſarà lecito poſporle alle Azioni gravi per farle comparire maggiormente per la regola de' contrarj, e dar guſto a quelli, che ſi dilettano più delle favole ridicoloſe, che delle tragiche, e piangevoli? Pare anco, che ad imitazione degli Antichi ſi poteſſe dopo l'Azione far ſentire una bella ſonata di Arpa, che in Greco ſi direbbe ἐπικιθάρισμα. *Tertulliano in Valentinian. cap.* 33. *Producam itaque velut ἐπικιθάρισμα poſt fabulam totam*; ma perchè mi vietano l'anguſtie del tempo, e il riſpetto, che io devo a chi mi aſcolta, l'allungarmi più oltre, finiſco con riſerbarmi, quando vi ſia a grado, ad aggiugnere dell'altre coſe nell'iſteſſo ſoggetto.

CA-

CAPITOLO II.

Si mostra coll' autorità di Aristotile, e di Tito Livio, che non si cantavano i Cori soli.

ESsendosi veduto, che il mestiere de' Corici era diversissimo da quello degl'Istrioni, o Attori scenichi; quando io mostrerò, che si faceva differenza tra la melodìa di questi, e di quelli; credo, che assai chiaramente si concluderà, che non i Coriei soli cantavano; ma gli Attori ancora. Aristotile nella Sezione delle cose Musicali propone tra gli altri questo Problema: Διὰ τί οἱ ἐν Τραγῳδίᾳ Χοροὶ οὔθ' ὑποδωριστὶ, οὔθ' ὑποφρυγιστὶ ᾄδουσιν: cioè: *Per qual cagione i Cori nella Tragedia non cantano nel Modo Ipodorio, e nell' Ipofrigio*: E poi risponde così: ἢ ὅτι μέλος (quì manca l' aggiunto di ἡσύχιον, ovvero γοερὸν, oppure παθητικὸν, o altro simile) ἥκιστα ἔχουσιν αὗται αἱ ἁρμονίαι οὗ δεῖ μάλιστα τῷ Χορῷ· ἦθος γὰρ ἔχει ἡ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικὸν διὸ καὶ ἐν τῷ Γηρυόνῃ ἡ ἔξοδος, καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται· ἡ δὲ ὑποδωριστὶ μεγαλοπρεπὲς, καὶ στάσιμον, διὸ καὶ Κιθαρῳδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἁρμονιῶν· ταῦτα δ' ἄμφω χορῷ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα· ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταὶ οἱ δὴ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνον ἦσαν ἥρωες· οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστὶν ὁ Χορός· διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν, καὶ ἡσύχιον ἦθος, καὶ μέλος· ἀνθρώπινα γάρ· ταῦτα δ' ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι· ἥκιστα δὲ αὐτῶν ἡ ὑποφρυγιστὶ· ἐνθουσιαστικὴ γὰρ, καὶ Βακχική· (quì par che manchi μάλιστα δὲ μιξολυδιστὶ, o cosa simile) κατὰ μὲν οὖν ταύτην πάσχομέν τι· παθητικοὶ γὰρ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσί· διὸ καὶ αὕτη ἁρμόττει τοῖς Χοροῖς· κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ, καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν· ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐστι Χορῷ. ἔστι γὰρ ὁ Χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστι, cioè: *Forse, perchè non hanno l' aria (flebile, quieta, o patetica) queste (due) Armonie, (o Modi) della quale ha massimamente bisogno il Coro; imperocchè l' Ipofrigia possiede il costume (o maniera) attiva; e perciò nel Gerione l' uscita, e il disarmamento è stato modulato in questa; ma l' Ipodoria ha il costume magnifico, e costante; e perciò fra tutte l' Armonie è convenientissima alle Citarodie (cioè alle cantilene accompagnate dal suono della Cetera, e della Lira) le quali due qualità sono sproporzionate al Coro; ma più convenevoli agli (Attori) Scenichi; imperocchè quelli sono rappresentatori degli Eroi: ed Eroi erano solo fra gli Antichi i Principi; ma il popolo è di uomini (comuni) de' quali è (composto) il Coro; onde gli si confà il costume, e canto flebile, e quieto; le quali cose hanno dell' umano, e si trovano nell' altre Armonie, ma meno di tutte nell' Ipofrigia; imperocchè è furiosa, e Bacchica; (ma la Missolidia massimamente ha quelle proprietà) e perciò con essa si esprimono gli affetti passivi, essendo le persone deboli più patibili de' potenti; e perciò questa conviene a' Cori, siccome con l' Ipofrigia, e Ipodoria si esprime il costume attivo, che non è proprio del Coro: il* qua-

quale è un curatore ozioso; perchè non porge altro ossequio a chi egli assiste, che di una semplice benevolenza.

E questo è il senso delle parole di Aristotile, le quali per essere tanto proprie, e succinte all' Attica, malamente si possono esprimere in nostra lingua co' medesimi vocaboli; e però ve ne ho aggiunti alcuni, e gli ho contrassegnati con due linee curve. Ma notisi, che quel μέλος da se non può stare; perchè tutti i Modi, o Armonie hanno il Melos, o Canto; onde sicuramente vi mancano quelle parole, che vi ho aggiunto, o altre simili; perchè poco appresso si ripetono; maravigliandomi, che ciò non sia stato avvertito dagli Espositori. Hanno bene osservato, che nell' ultimo del Problema vi manca qualche cosa; e perciò alcuni v' inseriscono quello, che quì si vede del Modo Missolidio; perchè ad esso massimamente quadra quello, che Aristotile richiede ne' Cori; ma non già l' Ipolidio, come corregge il Bullengero; perchè non si sà, che sia stato adoprato ne' Cori Tragichi, come sappiamo del Missolidio. Quì anco è da notare, che quell' ἡσύχιον, cioè *quieto, o posato*, non si piglia per *tranquillo*, o *temperato*; perchè da ciò è alieno, non meno il costume flebile, e mesto, che il concitato, e furioso; poichè consiste in una certa mediocrità lontana da amendue gli estremi, e conviene massimamente al Modo Dorio, che solo si cantava nel Tuono Corista; ma quì si piglia per umile, e femminile; sotto il qual genere si comprendono gli affetti di mestizia, di dolore, &c.

Ora abbenchè io stimi la ragione di Aristotile verissima; tuttavia un altra se ne può addurre, che forse sarà più vera; che per essere i Corici Tragichi perlopiù di materie lugubri, e per la maggior parte composti di Donne, come si vede in Euripide, con ragione si solevano cantare nel Modo, o Armonìa Missolidia, che era la più mesta di tutte, ed insieme la più acuta. Notisi anco, che l' Interprete Latino ha voltato male quell' ἔξοδος, e ἐξόπλισις per *excursus, & arma*, in vece di *egressus, & exarmatio*: essendochè questo suonano quelle parole, con le quali possiamo intendere qualche uscita furiosa, e ardita, che dovea fare qualche personaggio nella Tragedia di Gerione, e quando egli fu disarmato da Ercole: le quali azioni si rappresentavano, come osservò Aristotile, nel Tuono Ipofrigio per certa veemenza, ed attività, che dimostra, come anco il Frigio suo principale.

CA-

CAPITOLO III.

Si esamina un bel passo di Tito Livio, dove parla dell' origine de' Giuochi Scenici.

SE da questo luogo dunque di Aristotile si comprende chiaramente, che nella Tragedia interveniva la Melodìa anco fuori de' Cori; non meno concludentemente si cava da un bel passo di Tito Livio, il quale voglio inserire quì tutto intero; perchè contiene molte cose notabili attenenenti a questa materia. Dice dunque nel Libro settimo, parlando dell' origine, che ebbero in Roma i Giuochi Scenici. *Ceterum parva haec quoque, ut ferme principia omnia, & ea ipsa peregrina res fuit. Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. Imitari deinde eos iuventus, simul inconditis inter se iocularia fundentes versibus coepere: nec absoni a voce motus erant. Accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. Vernaculis artificibus, quia Hister Tusco verbo ludio vocabatur, nomen Histrionibus inditum: qui non sicut ante Fescennino similem versum compositum temere, ac rudem alternis iaciebant; sed impletas modis satyras; descripto iam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant. Livius post aliquot annos, qui ab Satyris ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet (id quod omnes tum erant) suorum carminum actor dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita, puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediebat. Inde ad manum cantari Histrionibus coeptum diverbiaque tantum ipsorum voci relicta*; cioè. *Ma piccioli furono i principj di questo, come nell' altre cose avviene. Di Toscana furono fatti venire Danzatori, i quali ballando al suono del Flauto, facevano movimenti non isconci all' usanza Etrusca. Cominciò dipoi la gioventù a imitarli, dicendosi l' uno l' altro con versi rozzi de' motti arguti, e burlevoli, e non erano i movimenti discordanti dalla voce. Fu dunque ricevuta la cosa, e collo spesso praticarla si assottigliò, e si accrebbe tra i Professori nostrali, a' quali fu imposto il nome d' Istrioni; perchè in lingua Toscana* Hister *significava il Danzatore: i quali non come prima vicendevolmente si motteggiavano con verso rozzo, e scomposto, a guisa del Fescennino; ma atteggiavano Satire modulate, accomodato il canto al suono del flauto, e con movimenti di corpo convenevoli. Dopo qualche anno Livio Andronico, che prima di tutti usò cavare dalle Satire Favole, o Azioni intere, essendo egli stesso atteggiatore de' suoi versi, come allora erano tutti, dicesi, che essendosi una volta affiocato, per essere stato*

più

più fiate fatto ripetere; e perciò avendo (dopo efferfi fcufato) pofto un fanciullo a cantare avanti al fonatore di Flauto, con più vivace gefto atteggiò, o rappresentò certo Cantico; perchè non era impedito dall'ufo della voce. E quindi ebbe principio il cantare accofto agl' Iftrioni, rimanendo loro l'ufo della fa ella per i Diverbj, o Colloquj folamente.

CAPITOLO IV.

Che è molto meglio il cantare parte delle Azioni, che tutte intere.

PErchè non farebbe facil cofa il perfuadere a' Moderni d' imitare gli Antichi in quefta parte, fenza dimoftrare prima con quanta maeftrìa, magnificenza, e bell' ordine effi rapprefentaffero in fcena le loro Azioni tragiche, e comiche (il che richiederebbe un Difcorfo intero) farà per avventura più efpediente, lafciando da banda le autorità, ftabilire quefta maffima con le ragioni, le quali non hanno eccezione alcuna. Dico dunque, che per molti rifpetti le Azioni dramatiche non fi devono cantare tutte intere, ma quelle parti fole, che fono più capaci di bella Mufica, e che più comodamente fi poffono modulare; cioè alcuni Soliloquj, che noi poffiamo ad efempio degli Antichi nominare *Cantici*: il che proverò con la maggior brevità, che farà poffibile. Primieramente ciò fi deve fare per parer mio, per evitare il tedio, che fuole generarfi fpeffo negli Spettatori, a' quali sì luoghe Mufiche fogliono effere talvolta noiofe, maffime per non effervi quella varietà, che forfe vi fi richiederebbe; e perchè manca fpeffo a' femplici Cantori quella vivacità, e grazia, che ricerca l'Azione fcenica. E ciò non feguirebbe forfe, ogni volta che fi variaffe la rapprefentazione, facendola ora col femplice parlare, ora adornandola di bella, e proporzionata melodìa; perchè in effetto la varietà è l'unico rimedio, per rimuovere il tedio in tutte le cofe. Secondo, le Azioni fi potrebbono fare di più giufta grandezza: onde più comodamente potrebbe il Poeta inteffere, e fciogliere il nodo della favola, e sfogare i fuoi penfieri; il che malamente può riufcirgli in quefto noftro ftile, non effendo a ciò baftanti cinquecento, o feicento verfetti, che ordinariamente contengono quefte Azioni. Non dico già, che elle debbano effere di foverchia lunghezza, come è il Paftorfido, che arriverà a ..... verfi; perchè febbene quafi tutti cafcano in quefto errore, ne confeguono però poca lode, e onore; perchè o le loro compofizioni fi recitano tronche, e ftorpiate, fecondo il capriccio di quefto, o di quello: o recitandofi intere, riefcono tanto fazievoli, che non fi poffono fentire fenza fon-

ſonno. Ma io vorrei, che le Azioni così Tragiche, come Comiche, non foſſero meno di mille verſi interi, nè più di mille cinquecento, come vediamo eſſere quelle degli Antichi, e con poche ſcene per ciaſcuno Atto, per molte, e importanti ragioni, che altrove ho ſpiegato. Terzo li Drami ſarebbono molto meglio rappreſentati, mentre i Diverbj, o Colloquj, che pare che richiedano maggiore vivacità di geſto, e di azione, poteſſero eſſere recitati da Commedianti di profeſſione, o pure da Giovani nobili in tale eſercizio aſſuefatti, e i Cantici ſoli toccherebbono a' Cantori, che poche volte hanno diſpoſizione a fare altro. E' ben vero, che quando un medeſimo perſonaggio, come ſuccede ſpeſſo, aveſſe a cantare ne' Cantici, e favellare ne' Diverbj, variandoſi l' Attore, biſognerebbe uſare le maſchere, ed eleggere due perſone, che foſſero ſimili di ſtatura, e di voce, acciò pareſſero un ſolo. Quarto, ne ſeguirebbe queſto di buono, che riducendoſi le Muſiche a maggiore brevità, più varie, e artifizioſe ſi potrebbono fare da' Compoſitori, e meglio impararſi a mente da' Cantori, i quali anco con maggior guſto vi ſi applicherebbono, quando foſſero melodìe più vaghe, e affettuoſe, delle quali non pare, che i Diverbj ne ſiano capaci: oltrechè potrebbono anco cantare più forte, che oggi non ſi fa, e sforzarſi maggiormente per eſſere ſentiti da tutti, quando queſti canti ſi riduceſſero a maggiore brevità. Quinto, non occorrerebbe adoprare tanti Cantori, anzi ſi potrebbono eleggere ſolamente i migliori, e fra queſti anco ſcegliere ſolamente quelli, che aveſſero bella, e gagliarda voce, e qualche grazia nel far geſti, e portamento della perſona: e non ſi vederebbono talvolta montare in palco alcuni, che o non ſi ſentono per la debolezza della voce, o ſono tanto ſconci, e goffi nel geſto, che muovono piuttoſto altrui a riſo, che a diletto. Al che ſi doverebbe avere principalmente riguardo nelle Sale de' Principi, acciò non v' interveniſſe coſa, che nel ſuo genere non foſſe eſquiſita, e rara. A queſta conſiderazione ne và anneſſa un altra, che ſarà la ſeſta, che impiegandoſi minore numero di Cantori, ſi ſcemerebbe la ſpeſa (la quale oggi rieſce eceeſſiva a voler fare coſa buona) e quello, che ſi riſparmiaſſe, potrebbono i Principi utilmente ſpenderlo in altro; come ſarebbe in fare veſtiti a poſta per le Azioni, che ſi recitano; cioè variati ſecondo la diverſità de' ſecoli, e delle nazioni diverſe, e con qualche premio eccitare i Virtuoſi a fare ſtudio negli abiti antichi, al che è neceſſaria lunga fatica, e diſpendio; perchè è di meſtieri fare raccolta di buon numero di diſegni di ſtatue, e baſſirilievi più rari, e confrontarli con varie ſorti di Autori; e in queſta maniera quando occorreſſe rappreſentare qualche Tragedia con tutti i debiti requiſiti, ſi potrebbono veſtire i Perſonaggi conforme l' uſo di quel ſecolo, e di quella nazione, e verrebbeſi a perfezionare queſt' arte notabilmente. Settimo, la ragione vuole, che tanto repugni alla veriſimilitudine il parlare da ſe, maſſime lungamente, e ſenza traſportazione di affet-

to, quanto il cantare ne' ragionamenti a vicenda, o Diverbj. E per il contrario l'introdurre uno, che canti da se, e in luogo solitario, o sia deplorando le sue miserie, o rallegrandosi de' successi prosperi, sia più convenevole, che farli fare l'istesso con una lunga dicerìa. E ciò si conosce da questo, che niuno facilmente s'induce a parlare seco stesso, se non mosso da qualche straordinario, e veemente affetto, come da dolore, allegrezza, amore, furore, e simili, nel qual caso è cosa naturale di alterare tanto l'ordinaria, e quieta favella, che ne nasce una specie di canto, che se talvolta alcuno parla seco stesso, come consultando quello, che abbia a fare in qualche risoluzione (il che alle volte succede in scena) ciò accade però di rado, e allora non stimo, che sì fatti ragionamenti si debbino annoverare tra i Cantici; ma piuttosto fra i semplici Soliloquj, ancorchè rassomiglino a' Diverbj, o Colloquj in questo, che col popolo istesso pare che favellino, come per esempio: nell' Ippolito di Seneca, dove Teseo si delibera di punire rigorosamente il figliuolo, per l' incesto del quale, credeva che fosse colpevole, dicendo *Proh sancta pietas! &c.* Ma nel Gione di Euripide, quel discorso che fa Creusa *ὦ ψυχὰ, πῶς σιγάσω*, benchè sia consultivo, e v' intervenga, e ascolti il Coro delle Ancelle, come confidenti di detta Regina; tuttavia per la qualità del verso (che è anapesto) si dimostra un Cantico formato.

Da questo si può raccogliere, che dovunque l' Attore parla seco stesso in scena con qualche commozione di affetto, allora se gli convenga il canto, e che quello che dice, sia veramente un Cantico; e perchè anco in alcune scene di più personaggi, talora si vede, che un Attore parla commosso da qualche affetto, come nelle deplorazioni, che si fanno nell' ultimo delle Tragedie: tengo per fermo, che quelli anco siano Cantici, e che l'intervento di altre persone in scena nol vieti, e non impedisca l' uso della melodìa, come nelle Trachinie di Sofocle, dove Ercole proferisce quegli essametri *ἤπλαί μν νόσος* &c. benchè tutta la Scena, che è di versi anapestici, sia veramente un Cantico. Ma nelle Troadi di Euripide, dove Cassandra dopo aver proferito parecchi Giambici continuati, và seguitando il discorso con quei diciotto Trocaici: *Α'λλὰ γὰρ τί τὰς ὀδυσσέως*: senza dubbio allora incomincia il Cantico. E per dare un esempio Latino, nell' Ippolito di Seneca, quei Trocaici proferiti da Teseo *Pallidi fauces Averni &c.* senza fallo erano cantati: e i senarj Giambici, che consecutivamente il medesimo Teseo soggiugne *In hoc redimus? patuit ad coelum via:* tengo, che si recitassero senza canto. Siccome nella Medea, tutto quell' Incantesimo: *Vos precor vulgus silentium &c.* benchè dopo i Trocaici sia variato con altre sorti di versi, stimo che vada cantato, sino che con questi Giambici *Peracta vis est*, Medea dimostra di ripigliare la semplice favella: anzi molto più debbiamo credere, che queste incantazioni si modulassero in scena; poichè i nomi stessi di *ἐπῳδὴ*, *Excantatio, & Carmen magicum*, e in nostra lin-

gua

gua *Incantesimo* ce lo persuadono. E questa usanza di variare le Azioni col canto, e con la favella semplice, intendo, che già si praticasse in Mantova (dove con gran magnificenza simili spettacoli si solevano celebrare) nel tempo del Duca Ferdinando, Principe, come a tutti è noto, della Musica, e della Poesia molto intendente, anzi nella Filosofia, e nell'altre scienze più che mezzanamente esercitato.

CAPITOLO V.

Si dimostra con altre ragioni, che la commozione di affetto in Scena richiede il canto, e non il parlare quieto, e non interrotto de' Diverbj.

MA che gli affetti veementi siano potenti incentivi della Musica, e che dove si rappresentano in Scena, ivi massimamente si richiegga la melodia, da quello si può conoscere, che naturalmente sospendendo la voce, come si fa ne' lamenti, minaccie, giubbili, ed altre umane passioni, ci avviciniamo al canto: non essendo questo altro, che una variazione di tuono, la quale si fa sollevando la voce con maggiore sforzo dell' arterie, per diversi intervalli armonici, e prolungamenti di vocali. E però vediamo, che gli Oratori per ordinario nelle commiserazioni de' loro epiloghi, sogliono alterare la voce assai, e avvicinarsi alle cantilene; onde Teofrasto ottimamente dimostrò ne' suoi libri di Musica, che da tre sorti di affetti (a' quali si riducono gli altri) come da propria origine deriva la Musica: allegrezza, mestizia, ed entusiasmo, cioè furore divino, che si piglia anco per qualsivoglia impeto generoso: e perciò ragionevolmente si deve adoprare la melodia dove simili affetti si esprimono. Inoltre il canto scenico, senza il condimento del parlare patetico, riesce, come ogni giorno vediamo, freddissimo, e poco grato all' orecchie; perchè gli manca quell' incentivo, che quasi dà l' anima alla melodia, e come secondo sale, che fertilizza il terreno, riempie l' immaginativa del Compositore di belli, e vaghi pensieri; onde non è miracolo, se i Musici quando hanno da modulare qualche soggetto privo di ogni sorte di affetto, come sarebbe una semplice narrazione, provino quella difficolta, che trovano i Segretarj nelle lettere di complimento; ma l' affetto somministra varj concetti al Compositore, e maggiormente se egli si trasforma in essi, come succede a' Poeti Entusiastici; quale è stato a' tempi nostri Torquato Tasso, e il Padre Stefonio della Compagnia di Gesù, il quale in una notte dicono, che componesse l' ultimo atto del suo Crispo. Riuscendo dunque la Musica di questi Colloquj, o Diverbj molto fredda per

se stessa, tediosa agli uditori, e laboriosa a' Compositori; giudicherei, che ella si dovesse in ogni modo mettere da banda, e in sua vece perfezionare quanto si può la melodìa de' Cantici, come facevano gli Antichi: E in vero non si confate la melodìa co' Diverbj, o Ragionamenti a vicenda (per parlare prima della Commedia) assai chiaramente si prova con l'autorità degli antichi Grammatici, come mostrai nel primo Discorso, particolarmente con la testimonianza di Diomede; il quale espressamente dice, che i Diverbj si recitavano dagl' Istrioni, e i Cantici si modulavano da i Musici. La ragione anco manifestamente ce lo persuade; perciocchè occorre spesso tra gli Attori di favellare con modi bassi, e plebei, e servirsi di parole inventate, solo per far ridere, e perlopiù trattare di cose familiari, e dozzinali, alle quali malamente si confà il Canto, e la Musica; imperochè chi dirà mai, che si possano modulare con garbo quelle lunghe contese de' Servi appresso Plauto, che si dicono un monte di male, caricandosi di un infinità d' ingiurie, con vocaboli nuovi, e ridicoli, l'uno sopra l'altro accatastati, o come nel Pseudolo interrottamente. *A. Impudice. B. Ita est. A. Scelesie. B. Dicis vera &c.* E come si potranno anche acconciamente modulare quelle parole, che bene stiano *fores effregit? restituentur? discidit vestem? resarcietur &c.** Nè giova il dire, che la Musica ha gran varietà, e che è capace anco di materie ridicole, e burlesche: imperocchè altro è trattare dell' arie, e canzonette festose, e ridicole, che talvolta si usano nelle Commedie, come quelle, che i Francesi dicono *Airs des Comediens*, e alcune di Orazio Vecchi; altro il ricercare una sorte di Melodìa appropriata alle parti essenziali della Commedia (che le canzonette non sono tali) e agli ordinarj ragionamenti, che vi si fanno, la quale non credo, che mai sia stata trovata, nè si possa trovare oggi; imperocchè sebbene tale quale si usasse, non sarebbe però mai di tanto gusto agli uditori, come il parlare naturale, e semplice, il quale è capace di molte galanterie, facezie, storpiamenti di parole, favelle straniere, accenti ridicoli, e affettati; le quali cose mettendosi in Musica, non riescono così naturali, e da una volta in su verrebbono in fastidio. E' ben vero, che la Commedia Greca (intendo di quella, che propriamente si diceva antica) pare che in qualche parte si cantasse, eziandìo fuori del Coro: ma ciò per mio credere, solo dovette usarsi in alcune parti differenziate, con propria maniera di versi, come sarebbe nella Parabase. Quindi è, che ne' Diverbj della Commedia Latina, la quale non solo manca de' Canti Corici, ma di tutte le parti, che avevano le antiche Greche, con molta ragione fu tralasciata la Musica. Ma perchè alcuno potrà forse sospettare, che queste ragioni non militino nella Tragedia, la quale trattando di materie più gravi, e servendosi di versi più ariosi, e favella sonora, pare che anco sia più capace di convenevole melodìa: dico che per molti altri rispetti nè anco quì conviene la Musica a' Diverbj, o ragio-

* *Terent.*

gionamenti a vicenda; perchè oltrechè l'esperienza insegna, che riescono tediosi; il più delle volte ancora contengono cose poco proporzionate a ciò, massime dove si parla scambievolmente con succinte parole, come avviene nell' Antilogie, ἡ στιχομυθίαι così dette da' Greci, dove per esempio un Tiranno sostiene, che sia meglio il farsi temere, e un suo Vecchio consigliero, che è più utile il farsi amare: con spesse, e brevi sentenze, o altri sentimenti, che talvolta si rinchiudono in un mezzo verso; come nell' Oreste di Euripide, in quella contesa tra Oreste, e Menelao Πότερον ἐμῶν &c. E nel Tieste di Seneca, dove Ateneo appalesa ad un suo vecchio servo lo scelerato disegno, che aveva contro il fratello. Tale è anco la contesa di Eteocle, e Polinice nelle Fenisse di Euripide composto di Trocaici. E molto più pare, che riesca difficile modulare con grazia, quando le proposte, e risposte vogliono essere preste, e vivaci, come nelle minaccie, e contese interrotte da ingiurie, rimproveri, e cose simili, che non danno tempo all' Attore di pigliare il tuono dell' instrumento; onde convenendogli talvolta aspettare per sentire quella corda, che gli abbisogna, non può rispondere con quella prontezza, che converrebbe; e però riuscirà la cosa fredda, e inverisimile, come seguirebbe nell' ultimo Diverbio di Oreste, e Menelao, e in quel di Gione, e Xutho, composto di Trocaici lunghi, in modo, che un personaggio dice i primi emistichj, e l'altro gli ultimi, e in quel di Fedra, e della Nutrice nell' Ippolito di Seneca, dopo quelle parole *Precibus haud vinci potest*. E similmente dove l' antilogie sono molto lunghe, come nelle Fenisse tra Creonte, e Antigone, e nel Gione, tra Gione, e Creusa.

Che diremo poi di quelle prolisse narrazioni de' Messi, descrizioni de' luoghi, e casi memorabili, con tante circostanze di morti seguite, espugnazioni, battaglie, e cose simili, come per darne qualche esempio nelle Fenisse, quel racconto, che fa il Messo della sortita de' Tebani assediati, contro gli assedianti Argivi, col successo della vittoria: crederemo che si possano queste sì fatte dicerie modulare in maniera, che non vengano a fastidio? non mai. Nè al parere mio avrebbe garbo, che di questi colloquj alcuni si cantassero, e gli altri si recitassero. Sicchè possiamo stabilire questa massima, che regolarmente ne' soliloquj tragichi, e in alcuni comici, i quali siano affettuosi, e non troppo lunghi si richieda la melodìa, dissi regolarmente per escludere i veri Diverbj, e non alcune deplorazioni, che in certe Tragedie si vedono tra un Personaggio, e il Coro, che si devono annoverare tra i Cantici, o Monodie.

CA-

CAPITOLO VI.

A quali specie di Azioni Dramatiche convenga più, o meno la melodìa:

DAlle cose dette fin quì non sarà difficile il comprendere a quali sorte di Azioni in specie più si confaccia la Musica, o Melodìa; imperocchè per le ragioni addotte si conosce, che la Tragedia ne è più capace, che la Commedia, avendo quella i Cori, e i Cantici, che senza il canto perdono il nome, e l' essenza; ma nella Commedia Latina i Cori del tutto si escludono, e i Cantici pare che siano molto rari: nella nostra volgare poi molto meno pare, che ci si richiedano, massime quando si compone in prosa, che è il più delle volte: sicchè tutto il canto in esse si restrigne a quelle canzonette dette di sopra, le quali si fanno con parole, e stile ridicolo; siano poi recitate da Pantaloni, Zanni, o altri Personaggi comici, che poco importa; purchè componendosi in tali linguaggi storpiati, non se gli accresca per la melodìa la difficoltà, che si ha comunemente d'intenderli. E perchè nella Commedia quasi tutte sono persone basse, che senza indecenza possono cantare in pubblico de' loro innamoramenti, e simili ciancie, quasi in tutte pare, che ciò possa aver luogo, secondo la qualità de' soggetti, e altre circostanze. E l' istesso si può dire di quella specie di Commedie burlesche, le quali con voce Francese si dicono *Farse*, e molto si rassomigliano a' Mimi antichi, sì nelle cose che contengono, sì nel modo di rappresentarle; perciocchè, conforme l'antico costume, sogliono introdursi finita l' Azione più grave per rallegrare il popolo, e molto più a proposito, che i nostri Intermedj, i quali interrompono l' azione principale, e confondono la memoria, assai per altro affaticata da favole troppo inviluppate, e numerose d' Interlocutori, e di Scene, come oggi si usa. Ma lasciando questo, dico che in simili Farse ottimamente convengono tali canzonette ridicole, e buffonesche, come anco i balli di questa sorte; massime accompagnati da instrumenti stravaganti, e ridicolosi, come tanti inventati da Scappino famoso Comico. Nelle Tragicommedie poi, siccome elle sono mezzane fra la Tragedia, e la Commedia, e quasi composte dell' una, e dell' altra, si può dire, che mezzanamente vi si adatti la Musica rappresentativa (usando di questo termine, per escludere quella delle canzoni, che non sono parti essenziali della favola) e però vi si potranno perlopiù i Soliloquj mettere in Musica, e i Cori se vi saranno. Ma perchè queste Tragicommedie si possono ridurre a due capi principali, di Rappresentazioni spiritua-

li

li, e di Pastorali, di amendue diremo qualche cosa. Per Rappresentazioni non intendiamo quelle goffe, e plebee, che vanno per le leggende, o che si usano dalle Monache; perchè queste non meritano di essere annoverate tra le altre Poesie; ma di quelle polite, e ben tessute con arte e favella poetica, quale è il S. Alessio dell' ingegnosissimo Monsignore Giulio Rospigliosi più volte rappresentato, e sempre con applauso universale ricevuto. Di tal sorte di Rappresentazioni dunque intendo (che sole doverebbono praticarsi ancora da persone idiote) nelle quali loderei, che si usasse il Canto come nelle Tragedie; introducendovisi anco i Cori, quando ci saranno persone a proposito per cantarli, e ballarli come converrebbe. Vi entrano anco benissimo le Canzonette, purchè non siano troppo frequenti: che allora come cose staccate, non potranno giammai dare diletto alle persone di buon gusto. Quanto poi alla Pastorale (che tiene oggi il luogo del Drama satirico de' Greci, ed è stata una bella, e leggiadra invenzione; benchè alcuni con frivole ragioni l' abbiano biasimata; perchè dagli Antichi non fu conosciuta) io direi, che siccome questa specie suole avere più del poetico, e astratto, che le Commedie, e le Rappresentazioni, e si usa comporle quasi sempre di soggetti amorosi, e con stile fiorito, e soave (come si vede nell' Aminta, e nel Pastorfido) così anco se gli potesse concedere di avere la melodìa in tutte le sue parti, massime perchè vi si rappresentano Deità, Ninfe, e Pastori di quell' antichissimo secolo, nel quale la Musica era naturale, e la favella quasi poetica: e perciò i più antichi Scrittori de' Greci, si sa che furono i Poeti molto prima, che l' arte ne fusse stabilita, e molto avanti loro i Patriarchi, e Profeti Ebrei naturalmente poetarono, come si vede da quel sublime Cantico di Mosè. Oltrechè per essere la Pastorale invenzione nuova, molto più convenientemente si può formare in questo stile così breve, non conosciuto dagli Antichi, e dividersi in tre Atti soli, con sei, o settecento versi al più, acciò anco conforme l' uso moderno in tutte le sue parti, e tutta intera si possa modulare: rarro ci è a dire, che io approvi quella smisurata lunghezza del Pastorfido. E veramente se noi consideriamo, che questa sorte di Favola non ha il ridicolo come la Commedia, nè il grande, e maraviglioso della Tragedia; possiamo fare ragione, che se la Favola non è bellissima, la favella ornatissima, e la rappresentazione fatta con molta maestria, poco possa dilettare le persone, che non si contentano così di ogni cosa. La perfezione dunque della Rappresentazione in due modi può trovarsi, o quando sia recitata da Attori esercitatissimi, e pieni di garbo, e leggiadria nel gesto, e portamento di vita; quali ne ho veduti alcuni in Francia: o quando sia cantata con soave, e proporzionata melodìa. Io so benissimo, che i gusti sono differenti, e che tutti non saranno dell' umor mio: tuttavia credo, che molti si troveranno, che senza le dette condizioni non potranno ascoltare con pazienza

za questa sorte di favole. Nè alcuno mi opponga, che l' introdurre Pastori così leggiadri, come se fussero allevati in Corte, ed esercitati di continuo nel ballo, e nella palestra, sia contro il verisimile; perchè, oltrechè la verisimiglianza non si cerca, se non quando è congiunta col ragionevole, e perfetto di quest' arte, che ricerca il diletto, e la maraviglia del Teatro (e altrimenti non si adoprerebbe il verso, nè la magnificenza degli abiti) non debbiamo immaginarci, che i Pastori, che s' introducono, siano di questi sordidi, e volgari, che oggi guardano il bestiame; ma quelli del secolo antico, nel quale i più nobili esercitavano quest' arte; e tanto più, che vi si accompagnano anco Ninfe, credute dalla semplice Gentilità più rilevate dell' umana condizione. In conclusione mi pare, che il vero Canto tanto si confaccia con le Pastorali, che sebbene io dissi di sopra, parlando in generale, non convenirsi a' Colloquj, o Diverbj; tuttavia in alcune di queste gli ammetterei (quando si eleggesse di non farle cantare interamente) per esempio nella Scena prima dell' Atto primo dell' Aminta, quelle parole di Dafne *Stimi dunque nemico &c.* mi paiono capaci di buona melodia quanto qualsivoglia Cantico, ancorchè sia un Diverbio, che continua un istesso ragionamento, e proposito; poichè vi si vede gran mutazione nel genere del metro, e ne' concetti, e favella più soave, che per l' addietro. E così non averei per inconveniente, che il principio della Scena susseguente in quelle Parole di Aminta *Ho visto al pianto mio &c.* fino alla ripresa di Tirsi si cantasse formatamente, ancorchè non sia un vero Cantico.

CAPITOLO VII.

Opinione di alcuni circa le parole, che si cantano, e della grandezza de' versi.

SEbbene non è mia intenzione al presente d' ingolfarmi nelle materie poetiche, e di prescrivere leggi a' Compositori de' poemi; tuttavia non sarà se non bene, mentre si tratta di quella sorte di Musica, che ha per soggetto principale il parlare poetico (che in ogni perfetta melodia doverebbe trovarsi) di fare alcune considerazioni sopra le cose, che si cantano. Portano dunque opinione i moderni Compositori, che le poesie, che si cantano, debbano essere facili, corte, semplici di concetti, e frase, e piuttosto co' sensi interrotti, e spezzati, che attaccati, sublimi, e maestosi, e con la favella allegorica, e sollevata, e in somma vogliono, che i versi siano soavi, e pieni di fioretti, e rime, e come si dice, tutto mele, e zucchero. E tanto si sono in questa

sta opinione internati, che di pochissimi Poeti si sodisfanno, e appena uno in cento credono, che abbia stile proporzionato alla Musica. Il che, se intendessero solamente delle Canzonette di soggetti amorosi, o boschereccì, e simili, averebbono ragione; perchè in effetto tali sorte di poesìe si confanno a queste materie. Ma ne' soggetti gravi, e sublimi il fatto sta altrimenti; perchè la frase, e testura de' concetti, e delle parole vuol essere molto diversa; e se cotal poesìa difficilmente si veste di convenevole canto, non è difetto nè della Musica, nè della Poesìa (che sono sorelle, e partecipano scambievolmente dell' istessa natura) ma degli artefici stessi, i quali non hanno ancora saputo ritrovare quella sorte di melodìa, che è veramente convenevole a' soggetti gravi, e maestosi; onde questi soli oggi pare, che siano totalmente sbanditi da' confini della Musica. E sebbene i soggetti sacri sono tali quanto alla materia, che contengono; ho inteso di quelli, che anco nella frase, concetti, e metro, o struttura numerosa, hanno del poetico, e musicale, e quando quelli anco fossero tali, poca perfezione ne acquisterebbe la melodìa, secondo l' odierno uso di modulare, che tiene così poco conto della favella, del ritmo, e della bella pronunzia, massime nelle cose Latine, che si storpiano stranamente; perchè quanto alle volgari si è fatto gran miglioramento nell' espressione, da poichè Luca Marenzio, Giulio Romano, e simili, hanno cominciato a far cantare con bella grazia le parti, e fare intendere alquanto meglio le parole, che non si faceva prima. Concludasi dunque, che non sono così angusti i termini della Poesìa adattabile al canto, come costoro si pensano; massime alcuni meschinelli, che si credono, che le melodìe di Pindaro, di Saffo, di Alceo, e simili, de' quali cotanto ammiriamo la spiegatura de' concetti, e la favella, siano state molto inferiori a quelle, che cantano i nostri ciechi per le strade: e questi sono tanto increduli, o grossi di cervello, che sebbene vedono nelle Statue antiche l' eccellenza del disegno, che fiorì in quei tempi, non per questo vorranno acconsentire, che i Pittori antichi siano da agguagliarsi a' nostri, se forse a ciò non gl' inducesse qualche pittura, ritrovata ne' luoghi sotterranei di Roma, che in quei tempi non doveva essere delle più stimate. Ma lasciando la sciocca opinione di costoro da banda, e dell' altre osservazioni, che deve avere il Poeta ne' suoi Componimenti; perchè riescano principalmente in scena, e nella musica, rimettendone la cura a chi tocca, cioè agli Scrittori di poetica, diciamo solo alcuna cosa della lunghezza de' versi, e delle rime; poichè non mi pare, che la cosa oggi sia presa per il suo verso. Noi vediamo dunque, che queste Azioni per la maggior parte si compongono di versetti piccoli, massime settenarj, che molti chiamano mezzi versi, o sia per conformarsi con l' opinione dello Speroni, il quale in tal forma compose la sua Canace, e con un discorso s' ingegnò di provare, che tali versi convengono più alla Scena de' lunghi; o pure perchè si adattano me-

meglio alle canzonette, nelle quali molti pensano, che consista la perfezione della Musica Teatrale, e perchè ricevono le rime più frequenti. Ma costoro s' ingannano all' ingrosso; perciocchè i versi lunghi molto più si confanno alla favella scenica, che i corti, attesochè quelli non si allontanano tanto dal parlare familiare; al che massimamente deve avere l' occhio il Compositore, regolandosi con l' esempio degli Antichi, i quali come, scrive Aristotile, per questa causa riceverono più degli altri il verso Iambico nelle scene; sendochè nella Greca lingua, come altresì nella Latina, spessissimi Iambici si formano a caso nel favellare: che perciò il Baudio famoso poeta Latino, a' tempi nostri ha composto un Epistola tutta di versi Iambici (ne' quali aveva grandissima facilità) ma continuata come se fosse prosa, che non così presto si riconoscono. Presupposto dunque, che il parlare scenico deva essere imitazione de' ragionamenti comuni, non può revocarsi in dubbio, che meglio i lunghi versi de' corti non se gli accostino; e perciò molto più si confacciano con la scena. Devono anco preferirsi a' corti, perchè sono più facili, e più adattabili ad ogni sorte di concetto, come l' esperienza stessa dimostra; e perchè alle materie gravi, come sono le Tragedie, e alcune Rappresentazioni, sono più convenevoli; nel che concorre anco il Minturno: onde se un Poeta tratterà soggetti gravi nella nostra lingua, che partecipa piuttosto del dolce, e languido, che del grave, e sostenuto, non si servirà per mio consiglio di versi così brevi, se vorrà sostenere la maestà de' suoi concetti. Sicchè non solo i versi di undici sillabe non mi paiono troppo lunghi, anzi vorrei, che la nostra favella fosse capace ancora de' più prolissi, come gli ha la Francese di tredici: sebbene sono più presto versetti, l' uno di sei, l' altro di sette sillabe, che versi interi, come si conosce dal trovarsi sempre spezzati. E' ben vero, che sarà espediente servirsi anco de' versi più corti, per meglio esprimere la diversità degli affetti, e costumi di chi favella. Ma siccome nella Musica si adopra perlopiù il Ritmo binario, e gli altri di rado; così il verso di undici sillabe ordinariamente si userà, e gli altri dove occorrerà per qualche rispetto particolare. Tra questi, i principali, che si possono adoprare, oltre l' undenario con l' accento nella penultima, sono quelli di dieci con l' accento nell' ultima, quei di dodici con l' accento nell' antepenultima, detto comunemente *sdrucciolo*, i quali due si sogliono porre per un istessa specie con l' undenario detto: quello di sette comune (cioè con l' accento nella penultima) co' suoi corrispondenti, quel di sei con l' accento nell' ultima, e di otto con l' accento nell' antepenultima, quel di otto co' suoi corrispondenti di sette, e di nove, e qualche sorte di versetti di cinque, e di quattro, variati in più modi dal vario sito degli accenti, de' quali non occorre discorrerne più minutamente. Ogni sorte dunque di versi potrà entrare ne' ragionamenti scenici, e ne' Cori; ma per mio avviso con questa limitazione, che

ne'

ne' ragionamenti più frequenti saranno i lunghi, e nel secondo luogo i mezzani, e non mai i versetti piccoli. Ma ne' Cori i meno frequenti saranno i lunghi, e i piccoli (perchè questi vi si porranno ammettere) e più degli altri i mezzani. Quest' altra differenza ancora si doverebbe osservare, che ne' Ragionamenti scenici non si mescolassero tanto i grandi con i piccoli; ma verbigrazia, dopo trenta versi lunghi staranno bene dieci, o dodici mezzani di questa, o quella specie, secondo le materie, massimamente i settenarj comuni nelle cose gravi, o indifferenti (come nell' Aminta vediamo praticarsi) e gli ottonarj in alcune leggieri, e molto allegre. E ciò proporzionatamente risponde a quello, che usano i Poeti Latini nel passare da' giambici, o senarj a' trocaici, o vero ottonarj, e molto più a quello, che praticava Menandro; il quale, come dice Mario Vittorino *Art. Gramm. lib. I. Frequenter a continuatis Iambicis versibus ad Trochaicos transit, & rursus ad Iambicos redit*. Ma ne' Cori sarà meglio usarli mischiati assai, massime ne' lamentevoli, e tutti quelli, che richiedono l'aria molto variata. Con le quali osservazioni ci accosteremo più alla buona maniera antica, che è una sicura regola per non errare.

CAPITOLO VIII.

Dell' abuso delle Rime.

MA per parlare alquanto delle Rime, sebbene è vero, che le nostre poesìe appena si possono leggere senza esse, e che abbia conseguito poca lode chiunque ha composto Poemi eroici interi in versi sciolti, come il Trissino; riuscendo tali poesìe meno maestose del dovere; tuttavia se i Poeti fossero Musici, come appresso gli antichissimi Greci, e che le poesìe lunghe anco comunemente si cantassero, non sarebbe così fatta foggia di versi tanto da disprezzare; poichè essendo aiutati dal condimento della melodìa, non vi si richiederebbe forse altro abbellimento di rime dalle purgate orecchie. Ma come io stimi essere tale la proprietà della nostra lingua (sebbene altri tengono altrimenti) che la vera maniera de' Poemi eroici sia l'ottava rima, e che ella non si possa cambiare in meglio; tuttavia in materia della Scena la cosa passa altrimenti: imperocchè per quella medesima ragione di non allontanarsi troppo dalla volgare favella, le rime a giudizio mio si devono rifiutare. E dell'istesso parere è stato il Minturno, e gli altri più giudiziosi Scrittori di cose poetiche: oltrechè si vede per esperienza, che alcuni mali effetti ne seguono, così nella parte dell'espressione, come della melodìa. Espressione non è altro, che la spiegatura de' concetti mediante la favella; dove io dico, che l'obbligo delle rime non permette al Poeta di scorrere libe-

ramente per tutto, e di usare di quelle frasi, e parole che vorrebbe, e che talvolta il concetto richiederebbe. Dà anco fastidio notabile agli uditori quella similitudine di suono, che così spesso fanno i versi rimati, e quella corrispondenza, che ha una parola con l' altra; dal che segue l'indovinarsi spesso, quello che un recitante dirà nel seguente verso: il che dimostra troppo artifizio, e che quello che si dice, non nasca allora; ma venga portato da casa: che sebbene ciò è vero, nulladimeno si deve recitare in maniera che paia proprio, che allora si pensi, e concepisca quel che si dice. Ma quanto alla melodìa, se vorremo giudicare la cosa senza passione, conosceremo quanto impedimento ne rechino le Rime: conciossiacosachè pare in certo modo, che suggeriscano al Musico una perpetua simiglianza di cadenze: anzi lo sforzino quasi a farle sempre simili: la qual cosa, come diremo più sotto, è viziosa e stucchevole; perocchè l'aria del canto non vuol essere così uniforme, e legata; ma varia, libera, e sciolta, per esprimere meglio le varie passioni, e concetti de' personaggi. Nè vale l' esempio delle canzonette; perciocchè quelle si recitano, e cantano, come cose premeditate, e non contengono se non un concetto solo; ma i Ragionamenti scenici, debbono più che si può nascondere l' artifizio, e lo studio che vi si è fatto, e contengono varj, e molto differenti pensieri: laonde, sebbene il Prologo dell' Euridice è bellissimo così nel verso, come nella melodìa, tuttavia riuscirebbe al parer mio più vago, e osservato, senza quell' obbligo delle rime, e delle stanze (che questa voce conviene anco a' quaternarj) le quali si cantano tutte sotto la medesima aria, il che non poco disdice alla Rappresentazione scenica per molti rispetti, e anco perchè talvolta succede di non terminarsi il senso alla fine di ogni quaternario; e tuttavia è forza di accomodarvi quell' istessa cadenza, che dimostra il senso perfetto, e che si adopra negli altri quaternarj, come accade nella quarta stanza del detto Prologo. Ma ne' Cori dirà alcuno, che si ha da fare? hannosi da usare le Rime, o nò? quanto a me io direi che fosse meglio non usarvele; perchè sebbene il Coro non deve celare tanto l'artifizio, e la premeditazione; tuttavia mi pare molto meglio, che mostri ancora esso, che il canto non sia imparato a mente; ma piuttosto formato, e proferito da certo furore divino all' improvviso. A ciò m' induco anco dall' esempio degli Antichi Greci, i Cori de' quali sogliono essere di molte varie sorti di versi, con le strofe, e ritornelli, quando le hanno molto lunghe: onde cantandosi l' antistrofe, non si poteva bene in qualche modo riconoscere la simiglianza, che aveva in generale con la strofe; ma non si poteva agevolmente tenere a mente la corrispondenza di un verso con l'altro. Ciò mi persuade anco l' autorità di Aristotile, il quale in un suo Problema di cose musicali c' insegna, che ne' tempi antichissimi, quando i Ditirambi erano rappresentati da persone nobili, avevano gli antistrofi (cioè, erano divisi in stanze all' usan-

usanza delle canzoni, che ripetono la medesim' aria in tutti) perchè non si trovavano facilmente uomini di quella fatta, che potessero continuare a mente un canto molto lungo, e vario; ma che poi quando s' introdusse di farli cantare a persone vili, e mercenarie, si lasciarono gli antistrofi; perciocchè allora si poteva fare un canto variato sempre, e prolisso quanto si voleva: essendochè i Cantori di quel tempo erano esperimentatissimi per l' esercizio continuo che facevano, senza attendere ad altro, e per altri rispetti. Dal che possiamo raccogliere, per qual cagione i Cori Tragichi de' Greci, respettivamente abbiano le strofe assai lunghe, e recitate perlopiù spezzatamente; perciocchè non ha dubbio, che in esse si variava la melodìa dal principio fino alla fine, come anco si cava dall' eruditissimo Dionigi Alicarnasseo, nel Trattato che ha fatto della composizione della favella. E in vero tal sorte di Musica varia, e artifiziosa si richiede molto ne' Cori tragichi, ne' quali deve il Compositore massimamente dimostrare la sua industria, e sapere, sbracciandosi come si dice, per esprimere gran varietà di pensieri, che simili Cori sogliono contenere. Perchè dunque l' uso delle Rime, pare che tiri in conseguenza troppa uniformità di arie, e cadenze, possiamo concludere, che anco ne' Cori poco si richiedano. E' ben vero, che in quelli, che contengono materie allegre, o indifferenti, si potrebbono tollerare; ma ne' lagrimevoli, e mesti (che sono il più bello della Tragedia) non già: imperocchè gli affetti di mestizia, pianto, compassione, disperazione, e simili, ricercano più presto un' espressione interrotta, e variata di aria, che uniforme, e continuata, e conseguentemente rifiutano i versi rimati, e molto simili, che meglio si adattano a materie festose, e allegre. E quando pure si volessero usare in tutti i Cori, io loderei, che si facesse con questa differenza, che i lamentevoli non si disponessero in Stanze, nè avessero le Rime determinate; ma confusamente, e senza ordine, come in quella sorte di poesìe, che dicono oggi *Idillj*; ma negli allegri, e festevoli, indifferentemente si usasse l' una, e l' altra forma delle Canzoni, e degl' idillj. E tanto basti intorno a quelle avvertenze, che spettano più al Poeta, che al Musico. Ora parleremo di quelle, che appartengono al Musico, dopo esserci trattenuti alquanto nella parte Istorica, e ricercato l' origine, e principio, che ha avuto nel nostro secolo la Musica Teatrale,

CA-

CAPITOLO IX.

Dell' origine che ebbe a' tempi nostri il cantare in Scena.

IN ogni tempo si è costumato di frammettere alle Azioni drammatiche qualche sorte di cantilena, o in forma d' Intermedj tra un Atto, e l' altro, o pure dentro l' istesso Atto, per qualche occorrenza del soggetto rappresentato. Ma quando si cominciassero a cantare tutte le Azioni intere, fresca ne è ancora la memoria; perciocchè avanti a quelle, che fece il Sig. Emilio del Cavaliere Gentiluomo Romano, e intendentissimo della Musica, non credo si sia praticato cosa, che meriti di essere mentovata. Di costui và attorno una Rappresentazione intitolata *Dell' Anima, e del Corpo*, stampata quì in Roma nel 1600. e in essa si fa menzione di una Commedia grande rappresentata in Firenze nel 1588. per le Nozze della Serenissima Granduchessa, nella quale erano molti frammessi di Musica, da lui medesimo composti: dove anco due anni appresso si rappresentò il Satiro con le Musiche dell' istesso. Conviene però sapere, che quelle melodìe sono molto differenti dalle odierne, che si fanno in stile, comunemente detto *Recitativo*; non essendo quelle altro, che ariette con molti artifizj, di repetizioni, echi, e simili, che non hanno che fare niente con la buona, e vera Musica Teatrale, della quale il Sig. Emilio non potè aver lume per mancamento di quelle notizie, che si cavano dagli antichi Scrittori. E ciò si conosce chiaramente da certe massime, che egli mette avanti, le quali sono al tutto contrarie a quello, che richiede il Teatro. Tra l'altre cose ci vuole, che i versi siano piccoli, come di sette, e di cinque sillabe, e anco di otto con sdruccioli, e con le rime vicine, che è giustamente un volere ridurre la Musica scenica a barzellette, e villanelle, che come accennai di sopra, servono propriamente per framessi, e ripieni delle Commedie, massimamente giocose. Vuole anco, che bastino tre atti, e che il Poema non passi settecento versetti, e altre sue chimere, cavate dall' odierna pratica corrotta. Non vorrebbe anco, che la Sala fosse capace, che di mille persone al più; perchè i Cantori non avessero a sforzare troppo la voce: cose tutte, che si potrebbono dare per legge ad una Commedia da Monache, o da Giovani studenti, e non per Azioni rappresentate con reale apparato, che tra le altre condizioni, richiedono un sito di competente grandezza, e Cantori eletti: potendosi anco trovare rimedj per ingagliardire la voce degli Attori, come più abbasso si dirà. Questa dunque si può dire, che sia stata la prima età della

la Musica Teatrale, dopo tanti secoli rinata in Firenze, come tante altre nobili professioni, nella maniera, che si è visto, benchè con principj molto deboli, e bassi. Ma notabile accrescimento fece poi con l'introduzione del suddetto stile recitativo; il quale è stato universalmente ricevuto, e praticato oggi da molti, accortisi che universalmente diletta più, che la maniera madrigalesca, per la gran perdita, che vi si fa del senso delle parole. Questo stile cominciò parimente in Firenze, intorno i medesimi tempi; sebbene più tardi fu introdotto nelle Scene, cioè là intorno al 1600. principio di questo secolo, e della seconda età di questa Musica scenica. Era in quei tempi in Firenze il Sig. Gio: Bardi de' Conti di Vernio (il quale fu chiamato poi al servizio di Papa Clemente VIII. di felice memoria, che l'amò teneramente, e lo fece suo Maestro di Camera) Signore dotato di molte nobilissime virtù; e soprattutto grande amatore dell'Antichità, e della Musica, e nella quale aveva fatto studio particolare, così intorno la Teorica, come la Pratica; componendo anco per quei tempi assai acconciamente. Era perciò la casa sua un continuo ricetto de' più ameni studj, e come una fiorita Accademia, dove si adunavano spesso Giovani nobili per passare onestamente l'ozio in virtuosi esercizj, ed eruditi discorsi: e in particolare delle cose di Musica vi si ragionava molto frequentemente, e discorrevasi del modo di ridurre in uso quell'antica, tanto lodata, e stimata, e già per molti secoli spenta, insieme con altre nobili facoltà, per l'inondazioni de' Barbari: accorgendosi soprattutto, che siccome l'odierna nell'espressione delle parole era molto difettosa, e nel suo procedere mal graziosa; così a volere avvicinarsi a quella, era necessario trovar modo, che le cantilene si potessero più acconciamente proferire; sicchè la Poesìa si sentisse scolpitamente, e i versi non si storpiassero. Era in quel tempo in qualche credito tra' Musici Vincenzio Galilei, il quale invaghitosi di quella dotta, e virtuosa adunanza, molte cose vi apparò: e sì per l'aiuto, che ne ebbe, e sì per il suo bell'ingegno, e continue vigilie, quell'Opera compose sopra gli abusi dell'odierna Musica, che è stata poi due volte divulgata con le stampe. Per la qual cosa animato il Galilei a tentare cose nuove, e aiutato massimamente dal Sig. Giovanni, fu il primo a comporre melodìe a una voce sola; avendo modulato quel compassionevole lamento del Conte Ugolino scritto da Dante, che egli medesimo cantò molto soavemente sopra un concerto di Viole. La cosa senza fallo piacque assai in generale; sebbene non vi mancarono degli emoli, che punti da invidia nel principio se ne risero: onde nel medesimo stile egli compose parte delle Lamentazioni di Geremia profeta, che furono cantate in devota Compagnia. Era in quel tempo nella Camerata del Sig. Giovanni, Giulio Caccini Romano di età giovenile; ma leggiadro Cantore, e spiritoso, il quale sentendosi inclinato a tal sorte di Musica, molto vi si affaticò; componendo, e cantando molte cose al suono di un instrumen-

mento ſolo, che perlopiù era una Tiorba, trovata in quei medeſimi tempi in Firenze da . . . . detto il *Bardella*. Coſtui dunque ad imitazione del Galilei, ma con ſtile più vago, e leggiadro, meſſe io Muſica alcune Canzonette, e Sonetti, compoſti da Poeti eccellenti, e non da Rimatori a dozzina, e come perlopiù avanti a lui ſi uſava, e ancora oggi in parte ſi coſtuma; onde ſi può dire, che egli ſia ſtato il primo ad accorgerſi di queſto errore, ed a conoſcere, che l' arte del Contrapunto non è capace a perfezionare un Muſico, come quaſi univerſalmente ſi tiene; confeſſando egli in un ſuo Diſcorſo di avere imparato più da i dotti ragionamenri della Camerata di quel Signore, che in trent' anni ſpeſi da lui nell' eſercizio di queſt' Arte. Ivi anco dice di eſſere ſtato il primo a mandar fuori modulazioni per una voce ſola, le quali in effetto hanno avuto grandiſſimo applauſo; e a lui in gran parte ſi deve la nuova, e grazioſa maniera di cantare, che ſi è poi meſſa in uſo, avendo egli in eſſa intavolato molte coſe, e inſegnatola a molti Scolari, maſſime a una ſua figliuola, che riuſcì, come è ancora oggi, eccellente in queſta facoltà.

Intorno a' medeſimi tempi (per non defraudare neſſuno della lode meritata) fiorì in Roma Luca Marenzio, il quale è ſtato il primo nello ſtile madrigaleſco a fare camminare le parti con bell' aria; poichè avanti a lui, purchè il concento foſſe ſonoro, e ſoave, di poco altro ſi curavano. Ma nello ſtile recitativo fu concorrente, ed emulo del Caccini, Iacopo Peri Fiorentino, ancora eſſo eſperto Compoſitore, e Cantore famoſo, e nell' Inſtrumento di taſti allievo di Criſtofano Malvezzi, il quale ſi diede parimente a coltivare queſto ſtile, e in eſſo mirabilmente riuſcì, e ne riportò grandiſſima lode. Dopo il Sig. Gio: Bardi ſucceſſe il Sig. Iacopo Corſi in amare, e favorire la Muſica, e i Profeſſori di eſſa; anzi di ogni più nobile, e virtuoſa profeſſione: ſicchè la caſa ſua, mentre viſſe, fu un continuo albergo delle Muſe, e un corteſe ricetto de' loro ſeguaci, non meno foreſtieri, che del paeſe. Fu congiunto ſeco il Sig. Ottavio Rinuccini di ſtrettiſſima amicizia, la quale non ſuole eſſere durabile, ſe non dove è grandiſſima ſimpatia di umori; e perchè, come ognuno sà, ei fu leggiadriſſimo Poeta (avendo le Opere ſue mirabilmente del naturale, del patetico, e grazioſo, onde nella Muſica ottimamente rieſcono) e la Poeſia, e la Muſica ſono ſorelle, e conſorti; ciò diede loro occaſione di perfezionare ſcambievolmente l' una, e l' altra, e comunicarne il piacere a quelle virtuoſe Adunanze. La prima Azione, che in queſto nuovo ſtile di Muſica ſi rappreſentaſſe, fu la Dafne, favola boſchereccia del Rinuccini; la quale ſi recitò in Caſa del Sig. Iacopo, eſſendo ſtata modulata così dal Peri, come dal Caccini, con guſto indicibile della Città tutta. Dipoi furono recitate altre Favolette, e Azioni intere; e ſoprattutto con regale apparato nelle Nozze della Criſtiana Regina di Francia l' Euridice del medeſimo Sig. Ottavio, modulata per la maggior parte dal ſuddetto Peri

ri (che anco recitò da se qualche Personaggio, siccome nella Dafne aveva rappresentato Apolline) e il restante fu messo in Musica dal Caccini, e ciò fu nel 1600. nel quale per la medesima occasione fu rappresentato anco il Rapimento di Cefalo, dove il Caccini vi ebbe la maggior parte. Conseguì parimente grande applauso l' Arianna del medesimo Rinuccini, la quale fu vestita di convenevole melodia dal Sig. Claudio Monteverde, oggi Maestro di Cappella della Repubblica di Venezia, il quale ne ha dato in luce la parte più principale, che è il lamento dell' istessa Arianna, che è forse la più bella composizione, che sia stata fatta a' tempi nostri in questo genere. Lascio di dire di molte altre Azioni di minor grido, rappresentate ad imitazione di quelle in varj luoghi, e principalmente quì in Roma; perchè non è mio intento l' intessere quì un Istoria di questi successi musicali. Non devo già tralasciare quello, che ho inteso dal Sig. Piero de' Bardi, figlio del sopraddetto Sig. Giovanni (da cui mi sono state comunicate cortesemente molte notizie) e da altri, che prima il Peri, e il Caccini, sì per l' industria loro, e sapere, come per l' assistenza continua, e aiuto, che ebbero dal Sig. Iacopo, e dal Sig. Ottavio, arrivarono a quel segno, che si vede, che in questo stile appena si può fare meglio; e parimente grandissimo aiuto ricevè il Monteverde dal Renuccini nell' Arianna, ancorchè non sapesse di Musica (supplendo a ciò col suo giudizio finissimo, e con l' orecchia esattissima, che possedeva; come anco si può conoscere dalla qualità, e restura delle sue poesìe) poichè con molta docilità, e attenzione questi tre Musici ascoltarono sempre gli utilissimi insegnamenti, che quei due Gentiluomini gli somministravano, instruendogli di continuo di pensieri eccellenti, e dottrina esquisita, quale si richiedeva in cosa sì nuova, e pregiata: onde ne hanno riportato appresso il mondo perpetua lode, e luogo degnissimo fra la schiera de' Musici, con avere così notabilmente migliorato questa facoltà nella principal parte di essa, che è la Favella, e la Melopeia. E così si conosce, che i veri architetti di questa Musica Scenica sono propriamente stati li Signori Iacopo Corsi, e Ottavio Rinuccini; e li primi formatori di questo stile li tre Musici mentovati, e che alla nostra Città, e suoi Cittadini non poco è tenuta la professione della Musica.

CAPITOLO X.

Che la Musica Scenica si può perfezionare assai.

QUanto dunque non pure la Poesìa, ma anco la Musica sia obbligata alla memoria del Sig. Ottavio Rinuccini, si è potuto conoscere da quello, che abbiamo detto; poichè in ve-

ro senza lui mancherebbe questa professione di gran parte della sua leggiadria, e vaghezza. Ma non pertanto debbiamo credere, che ella sia giunta ad un segno, oltre il quale non si possa passare: conciossiacosachè questo moderno stile è manchevole in molte parti, che non lasciano forse, che egli operi quegli effetti, che dell' antica Musica si leggono; nè rechi quel diletto agli uditori, che doverebbe: essendo evidente, che per bene che una Azione sia rappresentata, se si allunga niente, viene facilmente in fastidio a quelli, che non si maravigliano così di ogni cosa, e della Musica non sono del tutto innamorati. Il che donde proceda non sarà difficile a conoscere, se anderemo considerando la qualità di questa Musica, e lo scopo, che forse ebbero quei valentuomini in prescriverli questa forma. E quanto a questo ultimo si sà, che essi formarono concetto, che la melodìa dovesse essere poco lontana dal parlare comune, nascondendo quasi il canto con certa sprezzatura, come dicono, come se fosse una semplice favella: onde si tiene comunemente, che questo stile ricerchi poca varietà di voci, e d' intervalli; e che bisogni in esso trattenersi assai nelle istesse corde, alterando anco pochissimo i tempi della prolazione, che si sentono nel parlare familiare; la qual dottrina, e massima, benchè in qualche senso riesca vera, e sicura; tuttavia non la tengo per così universale, e infallibile, come comunemente si stima. Conciossiacosachè, sebbene volendosi modulare narrazioni, e simili ragionamenti quieti, e poco affettuosi, non pare veramente, che si possa fare con altra melodìa, che con questa semplice, e simigliante al parlare comune, e che anco nelle parti affettuose si possa usare un canto, che imiti gli accenti dell' ordinaria loquela, e tuttavia sia variato, e arioso; nientedimeno vò dubitando grandemente, che molte volte bisogni uscire di questo stile per fare la Musica più vaga, e dilettevole, e conformarci con l' esempio degli Antichi, i quali se in alcuna cosa sono stati eccellenti, in questa parte al sicuro sono stati maravigliosissimi. Non si troverà dunque mai, che l' antica Musica del Teatro sia stata semplice, e poco varia, come i Restauratori di essa forse si persuasero; anzi per l' opposito c' insegna Plutarco, che ella era più dell' altre artifiziosa, e varia; perciocchè riferisce appresso di lui Aristosseno, che un certo Telesia Tebano suo coetaneo sendosi in gioventù allevato in quella sorte di Musica semplice, e maestosa, che usarono Pindaro, Pratina, e gli altri di quella età, si lasciò talmente nella sua vecchiaia trasportare dalla Scenica, e varia Musica, che era stata di fresco introdotta da Filosseno, Timoteo, e simili, che si diede a volere imitare costoro; sebbene la cosa non gli riuscì, per la lunga assuefazione in contrario. Con altre testimonianze ancora proverei questa massima, se la brevità, che mi sono proposto, non mel vietasse. La ragione vuole anco, che la Musica Teatrale, che forse più degli altri cerca il diletto di chi sente, debba essere variata assai, e artifiziosa; poichè per esperien-

za

za si vede, che questa diletta molto più, che la semplice, e poveta nel Melos, e nel Rirmo; non ci essendo miglior mezzo per tenere lontano il tedio degli uditori, che la diversità degl' intervalli, la frequenza degli ornamenti, le mutazioni dove bisognano, e simili cose. Anzi l'uso stesso de' più periti Musici (quali senza fallo sono stati li tre mentovati) è in mio favore; imperocchè noi vediamo, che ei si sono ingegnati di rendere le loro melodie più variate, e ariose che hanno potuto, da alcuni pochi luoghi in poi, che ricercavano questa semplicità di stile; il che come si deva intendere, appresso si vedrà. Mi potrà forse dire alcuno, che il sentire recitare una lunga Orazione, o Poema (purchè il Recitante sia grazioso, e perito) non viene in fastidio; anzi si suole udire con molto gusto; contuttochè poca varietà di accenti vi si faccia. E similmente un' Inno, ancorchè fosse lunghissimo, cantandosi con quella semplice aria Ecclesiastica, o molte stanze di qualche Romanzo, per esempio dell' Ariosto, cantate competentemente da alcuno, conforme qualche aria di ottava rima, sogliono dilettare assai: dunque più dilettera un' azione cantata tutta in stile recitativo, avendo tante perfezioni di più, che quell' altre cose, come l'accompagnamento del suono, e la perizia de' Cantori. A ciò rispondo, che se noi intendiamo, che un' azione si canti tutta in quello stile, che secondo alcuni è il vero recitativo, e da' giudiziosi Compositori si usa solo nelle narrazioni, e ragionamenti senz' affetto, il quale si trattiene assai nelle medesime corde, e fa poca diversità di aria; o anco di quello, che imita, anzi esprime giustamente quei medesimi accenti, che si fanno nel parlare quotidiano: dico che a continuarlo troppo a dilungo, presto verrebbe in fastidio. E se dunque queste Azioni cantate dilettano, come veramente fanno, ciò nasce; perchè i Musici accortisi, che quella troppa semplicità non riusciva bene, si allontanano assai da quello stile. E sebbene tutto chiamano Recitativo, intendendo ogni melodìa, che si canti ad una voce sola; è però molto differente, dove si canta formatamente quasi alla guisa de' Madrigali, e dove regna quello stile semplice, e corrente, che si vede in due lettere amorose, pubblicate dal Monteverdi col suo lamento di Arianna, e il racconto della morte di Orfeo nell' Euridice. E se tutte le azioni si componessero in questo stile, non ha dubbio, che meno diletterebbono, che le cose suddette; perchè sebbene è un' canto mezzano tra il recitare, e il modulare artifiziosamente; non per questo le cose mezzane sempre piacciono più, che altrimenti più gusterebbe la Lontra, che è mezza pesce, e mezza carne, che la carne di Cappone, e il pesce Storione: oltrechè altri rispetti militano anco nel caso nostro; imperocchè un' Orazione suole essere accompagnata dal gesto, e azione esquisita, e il Poema dagli ornamenti poetici, e l'uno, e l' altro per esserci molto familiare, non genera tedio, quasi come il pane, che per la lunga assuefazione non viene mai in fastidio. Negl' Inni poi, e ot-

ottave rime non ha picciola forza a continuare il diletto quella repetizione delle ſtrofe, o ſtanze, che dimoſtra ſimilitudine di Ritmo, la quale non ſolo non diſpiace, ma anco ſommamente diletta, come ſentiamo ne' battimenti del tamburo, e pare che richieda anco ſimilitudine di melodia; e per il contrario, dove non cade queſta riepilogazione di Ritmo; ma ſi continua la poesia con una ſola maniera di verſo, o più ſorti confuſamente teſſuti, vi ſi richieda maggiore varieta di aria, o di canto. Quanto a me dunque io ſtimerei, che ſiccome è molto diſdicevole, e noioſo quel modo di recitare quaſi cantando, nel quale la maggior parte però de' giovani ci caſca (come anco nel tempo di Quintiliano, il quale dice *Pronuntiatio plaſmate, ut nunc fit, pleriſque effeminata*) così ſia da biaſimare quel canto, che pare quaſi una ſemplice favella, militando l'iſteſſa ragione ne' contrarj. E perciò . . . .

Nè debbiamo maravigliarci, che ciò non ſia comunemente avvertito; anzi queſta foggia di Muſica univerſalmente piaccia; perchè non naſce queſto da alcuna perfezione, che ſia in lei; ma dalla rozza ignoranza di queſti Muſici antichimoderni, i quali introduſſero queſta ſorte di concenti, ne' quali pochiſſimo ſi godono le parole, non ſolo per cagione di tanti artifizj; ma anco de' movimenti ſconci, e confuſione di Ritmo, che vi ſi ſente: e principalmente per la lunghiſſima tenuta di alcune ſillabe, lontaniſſime dall'uſo della favella: onde queſta ſorte di nuovo ſtile, nel quale non ſi ſentono quelle imperfezioni, è ſtato ſenza difficoltà ricevuto; benche ſia difettoſo, dove ſi allontana troppo dalla maniera madrigaleſca.

CAPITOLO XI.

Si riſponde ad alcune obiezioni, e ſi moſtra in che differiſca lo ſtile Recitativo dal Rappreſentativo, ed Eſpreſſivo.

MA io ſento qualcheduno, che geloſo del coſtume, e decoro poetico, mi dirà, che dovendoci noi ingegnare, che abbia più che ſi può del veriſimile quello, che ſi recita in Scena, quanto meno ſi allontanerà queſta ſorte di Muſica dalla favella comune, tanto meglio conſeguirà il ſuo fine, e ſarà più grata alle perſone di giudizio. A queſto riſpondo, che ſi ha da procurare bene la veriſimilitudine nell'imitazione, ed eſpreſſione delle coſe, che ſi rappreſentano in Scena; ma con debito modo, o in quella forma, che ha più del maraviglioſo, e del vago. E altrimenti quando s' introducono Paſtori, non ſi doverebbono veſtire ſe non con qualche ſemplice pelle, o ſimile addobbamento ruſtico

co, e non di tele d'oro, come si fa; e così i servi, e altre persone vili; che sebbene non usano se non panni rozzi, e plebei; tuttavia perchè comparischino, si vestono in Scena di guernimenti ricchi almeno in apparenza, e alla vista vaghi, bilanciandosi da una parte il diletto, e l'ammirazione delli spettatori, e dall' altra la verisimiglianza dell' imitazione; in modo, che l' Azione non divenga del tutto inverisimile, nè troppo semplice, e ordinaria. Nè per altro fine credo io, che voi Poeti non contentandovi d' introdurre Personaggi, che parlino in versi (con tutto che ciò non si usi ne' ragionamenti familiari) vi aggiugnete anco la rima. Che se bisognasse attendere tanto alla verisimilitudine, non che i versi rimati ci potessero aver luogo, ma la Prosa sola converrebbe usare: che se voi voleste il mio proprio argomento contro di me ritorcere, dicendo, che per l' istessa ragione si doverebbe usare la melodia più semplice, che si può, per non allontanarsi tanto dal verisimile; vi dico, che è molto meglio lasciare la Rima per le cause dette di sopra, che rifiutare la vaghezza, e varietà del canto. E se a me non credete, vengasi all' esperienza, la quale come dice Pindaro, è la ripruova delle cose umane; e facciamo da una banda recitare un Azione in versi rimati, ma con la Musica semplice, e piana nell' odierno stile, accettato da alcuni per solo, e vero Recitativo; e dall' altra un' altra Azione in versi sciolti, ma modulata con più artifizioso, e variato canto; e vedrassi qual sarà più dilettevole, e convenevole alla Scena. E benchè io sia quasi sicuro, che questa mia nuova opinione da molti, che si presumono di sapere ogni cosa, o vogliono essere tenuti in questo concetto, sarà ripresa, e rifiutata; non pertanto ho voluto passarmela con silenzio, sapendo benissimo, che tutte le novità portano seco molti contrasti, ed opposizioni, le quali cessano poi, quando la verità col lume de' suoi raggi và scacciando a poco a poco le opinioni inveterate, e fondate solo in aria, come si dice, a guisa di tante nubi. Però vorrei, che si facesse qualche esperienza di un nuovo stile, quale anderò circoscrivendo al meglio, che mi sarà possibile; ma prima voglio avvertire, che non è interamente il medesimo stile Recitativo, Rappresentativo, ed Espressivo; sebbene comunemente non ci si fa differenza. Per stile dunque Recitativo s' intende oggi quella sorte di melodia, che può acconciamente, e con garbo recitarsi, cioè cantarsi da un solo in guisa tale, che le parole s' intendano, o facciasi ciò sul palco delle scene, o nelle Chiese, e Oratorj a foggia di Dialoghi, o pure nelle Camere private, o altrove; e finalmente con questo nome s'intende ogni sorte di Musica, che si canti da un solo al suono di qualche instrumento, con poco allungamento delle note, e in modo tale, che si avvicini al parlare comune; ma però affettuoso: nel quale stile si riceve ogni sorte di grazie, o accenti, eziandio i passaggi lunghissimi, non che siano atti ad esprimere gli affetti (che come dice Giulio Romano, non vi ha cosa nella Mu-
sica

ſica più contraria ad eſſi) ma per dar guſto a chi meno intende, o anco per volere i Cantori ſteſſi moſtrare la loro diſpoſizione, e come ſi dice, ſtraſare. Ci ſi ammettono parimente molte repetizioni per la proprietà della noſtra lingua; ma però molto più parcamente, e con decoro, che nello ſtile de' Madrigali, e Mottetti; perciocchè non ſi ſogliono fare, ſe non con clauſole intere, e di ſentimento perfetto, dove ne' Madrigali, e Mottetti ſi ridicono più, e più volte, e ſpezzatamente, ſenza quaſi curarſi del ſentimento delle parole, e della conneſſione de' verſi: invenzione nata in un ſecolo molto barbaro, e tra uomini di ogni ſcienza, e polizia digiuni, e durata ſin' ora per l'artifizio del Contrapunto, e ſoave compoſizione delle conſonanze, che dà grandiſſimo contento all' udito; benchè l'intelletto non ci abbia il ſuo conto. Ma per ſtile Eſpreſſivo vogliono alcuni, che s' intenda quello, che meglio eſprime il ſenſo delle parole, e gli affetti umani; con che però non moſtrano alcuna particolare oſſervanza, che poſſa formare una propria ſorte di melodìa; onde più preſto ſi deve reputare per una qualità, e particolare perfezione di canto, che una ſpecie diverſa, come è lo ſtile madrigaleſco dal Recitativo, eſſendochè ogni ſorte di Muſica (intendendo della perfetta, che contiene parole ſignificative) che non abbia dell'eſpreſſivo, ſi dee giudicare difettoſa, e ſia pure qual ſi pare; benchè non ogni ſorte di eſpreſſione ſia da uſarſi indifferentemente, come appreſſo ſi dirà. Ma per Rappreſentativa intendere debbiamo quella ſorte di melodìa, che è veramente proporzionata alla Scena, cioè per ogni ſorte di azione Drammatica, che ſi voglia rappreſentare (i Greci dicono *μιμεῖσθαι imitare*) col canto, che è quaſi l'iſteſſo, che l'odierno ſtile Recitativo, e non del tutto il medeſimo; perchè alcune coſe ſe gli doverebbono levare per perfezionarlo, e altre aggiugnerli, come appreſſo ſi dimoſtrerà. Più dunque mi piace di chiamare queſto ſtile accomodato alle Scene, Rappreſentativo, o Scenico, cho Recitativo; sì perchè gli Attori detti in Greco Ὑποκριταί, e in Latino *Hiſtriones* non recitano, ma rappreſentano; imitando le azioni, e coſtumi umani; sì anco perchè come ho dimoſtrato ne' miei Diſcorſi muſicali, queſto ſtile ottimamente ſi adatterebbe al recitare in pubblico al ſuono di alcuno inſtrumento, conforme l'antica uſanza, qualche Poema eroico, come ſarebbe l'Oronta del Preti, con quelle avvertenze, che ivi ho accennato.

CA-

CAPITOLO XII.

In quanti modi si prenda il recitare, e qual sorte di melodìa convenga alle Favole, o Azioni bene osservate.

AFfinchè gli avvertimenti, e precetti, che si daranno a chi compone Musiche Sceniche, o Teatrali, siano meglio intesi, e presi per il suo verso, bisogna conoscere prima, e risolvere molti equivochi, e avvertire le repugnanze, e contrarie opinioni, che possono nascere in questa materia, come cosa nuova, e non ancora bene stabilita. Dico dunque, che il recitare si può intendere in più modi: prima per il semplice proferire di qualche cosa a mente, come un Orazione, un Istoria, o cosa simile. Secondo, per il dire a mente con buon gusto, e vario piegamento di voce qualche Poema, che è una specie di canto, e da molti in Latino è detto *canere*: sebbene gli Antichi piuttosto dicevano *pronuntiare*. Terzo, si può intendere per cantare formatamente qualche Poema, o parte di Poema di genere narrativo, o misto, come se alcuno cantasse in pubblico al suono di qualche instrumento qualche parte dell' Eneide, o il suddetto Poemetto del Preti, o alcune stanze dell' Ariosto, accompagnando il canto con gesto convenevole, e grazioso. Quarto, per quel canto, che si fa, rappresentando qualche cosa poeticamente, o sia in Scena, Tragedie Pastorali, o altre Favole, o fuori di Scena Dialoghi spirituali, o profani. De' quali sentimenti l' ultimo è improprio, e malamente introdotto; perchè sebbene volgarmente diciamo recitare al parlare in Scena, e recitanti agli Attori stessi; tuttavia ciò non è proprio; perciocchè recitano solo quelli, che proferiscono Poesie narrative (che sono quelle, nelle quali parla sempre il Poeta in persona sua, senza introdurre altri, che favellino, come Lucrezio nel suo Poema) o al più le miste (quali sono i Poemi eroici, e Romanzi, l' Eneide, la Gerusalemme, il Furioso &c. dove alcuna volta parla il Poeta, e spesso anco introduce altri a favellare) e non già le imitazioni, nelle quali non apparisce la persona del Poeta; ma direttamente parlano i personaggi rappresentati, come in tutti i Drami, e in questi Dialoghetti, che hanno introdotto; e per la maggior parte nell' Egloghe di Vergilio, e di Teocrito: imperocchè, come io diceva di sopra, ciò non è veramente recitare, o raccontare; ma rappresentare, o imitare. E' ben vero, che introducendosi ne' Drami, come spesso avviene, una persona, che racconti qualche cosa, tali sorti di Poesie, contuttochè si chiamino assolutamente imitative, potrebbonsi anco repu-

ta-

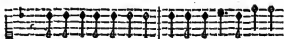
tare narrative in parte, e accidentalmente, come quelle che gli Scrittori di poetica chiamano semplicemente *Miste*, pare che siano assolutamente narrative, e per accidente imitative. Il che poco rileva quanto all'uso de' vocaboli; ma per la pratica presente torna molto a proposito. Imperocchè conosciute bene le vere differenze di tutte queste sorti di Poesìe cantabili a una sola voce (cioè da un solo Cantore) e compreso bene il fine, ed ufizio di ciascuna, non sarà difficile stabilire qual sorte di melodìa gli convenga, e sciogliere molti dubbj, e contrarietà, che pare che ci siano. Primieramente, quando si rimettesse in uso il cantare in pubblico Poemi eroici (come si potrebbe fare nelle Chiese, e Oratorj in lode di qualche Santo; e nell' Accademie anco sopra altri soggetti lodevoli) questa sorte di Musica, detta *Recitativa*, a giudizio mio molto se gli confarebbe, la quale forse non richiede tanta espressione di affetti, e mutazioni di tuono, e cose simili, tendendo principalmente al diletto, e la Scenica più alla commozione: per il contrario pare, che a questa più convengano i passaggi, e ogni sorte di ornamenti, che a quella, per l'impedimento, che recano agli affetti, e alla pronta intelligenza delle parole; ma non tanto ne' Poemi eroici, per essere più uniformi, e di un' istesso metro. Ma quanto all'esprimere più presto gli accenti della loquela (che interamente o non si può, o non è necessario) crederei che più frequentemente si potesse, e dovesse fare nel vero stile Recitativo de' Poemi eroici, e non così a dilungo nel Rappresentativo, o Melodìa scenica, per farla meno tediosa, e più dilettevole, e vaga. Dal che se ne può cavare questa massima, che occorrendo al Compositore di modulare qualche Drama, osservato conforme le buone regole poetiche, e l'uso antico, come qualche Tragedia, dove non si abbiano a cantare i Diverbj, o Colloquj, e Narrazioni; ma solo qualche soliloquio pieno di affetto, e di energìa; dovrà in ogni modo ingegnarsi il Musico di fare la sua melodìa più variata, e artifiziosa che potrà, senza però fare mai modulazione, che non esprimano convenevolmente quello, che si dice; onde perchè potrà servirsi per modello de' Madrigali più belli, e ariosi, che vanno attorno, dovrà nell'imitarli avvertire due cose: la prima di rifiutare quelli, che non hanno melodìa appropriata al soggetto: secondo, di non imitare la modulazione di una parte sola (che in questo stile la bell'aria del canto si distribuisce fra tutte) ma anco dell' altre, giacchè il Contrapunto non gli recherà impedimento nessuno a formarla, come vorrà, e così potrà facilmente comporre Musiche molto eccellenti. Ma dove gli parrà, che il soggetto lo richieda (il che non si può prescrivere particolarmente) potrà per variare maggiormente, proporsi per idea quegl' istessi concetti, e parole, che vorrà modulare, co' medesimi accenti, che vi si formerebbono da qualche perito Oratore, o esperto Istrione. E qui è degna di considerazione una cosa, che nella loquela umana, o sia tranquilla, e quieta, o pure alterata con esclamazioni,

e af-

e affetti; sebbene si usano spesso quelli alzamenti, o abbassamenti di tuono nel trapassare da una voce all'altra; tuttavia questi piegamenti essendo velocissimi, e brevissimi, al più ricercano l'altezza, o distanza di un semituono; e gl'intervalli, che ci si sentono spiccati, sono comunemente di quarte, quinte, ottave, e terze. Del che ne cavo due cose, l'una, che più esprimerà il parlare umano quella melodìa, che si servirà più di note distanti, che continuate (temperandola però con quelle graziette veloci, o piegamenti di voce) con servirsi di spessi salti. L'altra, che essendo tale la modulazione enarmonica, avvicinandosi assai al procedere del Basso, con l'uso frequente d'intervalli grandi (benchè poi addolcisca il canto con la spezzatura di due semituoni per ottava, i quali dovevansi usare anco spesso ne' trilli, e ne' suddetti piegamenti per modo di strascini) ed essendo stata adoprata dagli Antichi frequentemente nella Tragedia (attesochè il modulare per salti ha del grave, ed eroico) pare quasi necessario, che tale melodìa si avvicinasse molto agli accenti stessi della favella. Il che autorizza grandemente il presupposto, che dovettero fare quei virtuosi Gentiluomini, che la Musica Scenica dovesse esprimere il parlare familiare; benchè forse non considerassero la cosa tanto sottilmente.

CAPITOLO XIII.

Dello stile convenevole alle Rappresentazioni, Pastorali, e simili Azioni osservate, e come esattamente si possano esprimere gli accenti della favella.

MA quando al Compositore sarà messo d'avanti qualche Drama più libero, e licenzioso delle Tragedie, e Comedie, formate secondo la norma degli Antichi, e i precetti di Aristotile, come sono le Tragicomedie, Pastorali, Rappresentazioni sacre, Dialoghetti, Egloghe, e simili, che più convenevolmente possono servirsi per tutto del vero canto, potrà usare maggiore libertà, servendosi anco di quello stile semplice, che possiamo chiamare narrativo; perchè si adopra nelle narrazioni di alcuni messi, descrizioni, e simili ragionamenti quieti; o proprio recitativo, perchè conviene alle recitazioni col canto di qualche Poema eroico, o Romanzo, quale in effetto si sente nelle arie di queste ottave rime, che si cantano familiarmente; molte delle quali sono state abbellite nella melodìa con qualche ornamento di passaggetti; e ridotte in concenti di più voci. E ciò è stato molto bene osservato nell'Euridice dal Peri in quella Scena, dove Dafne racconta la morte di Euridice con questo principio

Per quel vago boschetto : ove ri-gan-do i fio-ri:

servendosi con molto giudizio di note veloci, e trattenendosi assai nella istessa corda; perchè l'istesso si fa anco quando col parlar semplice alcuna cosa si racconta. E col medesimo canto si possono anco vestire i colloquj quieti, e posati. La seconda sorte di melodìa, che si potrà convenevolmente usare ne' ragionamenti più affettuosi è quella istessa lodata di sopra per le Tragedie, la quale si forma con l'esatta osservazione degli accenti, e piegamenti di voce naturale, che si sentono nella favella (benchè anco quella semplice, e narrativa, si possa esprimere nell'istesso modo) la quale non credo, che sia stata messa in uso ancora da nessuno; perchè sebbene il Peri, e gli altri, che sono riusciti in queste Musiche sceniche, hanno cercato di fare il canto naturale quanto hanno potuto, e di avvicinarsi agli accenti, e all' aria della favella comune, o semplice parlare, non hanno però cercato di esprimerli per l'appunto, o per essere tal cosa alquanto tediosa, o per fare la melodìa più vaga, o finalmente per essersi serviti (come ordinariamente fanno i Musici) degl' instrumenti più proporzionati a trovare l'accompagnamento delle consonanze, che è quello che si cerca; e che ciò sia vero, con questo esempio lo mostro. L'aria di quelle parole *son queste le corone &c.* ancorchè sia bellissima, accomodata ad esse, e molto patetica, è però molto diversa da quella, che proferendo una persona col semplice parlare le medesime parole, naturalmente formerebbe: verbigrazia così . . . .
. . . .
. . . .

Chi vorrà dunque puntualmente esprimere quegli accenti stessi, e piegamenti di voci, che naturalmente si fanno favellando, per essere molto sfuggevoli, e veloci, e variarsi notabilmente da questa, e quella nazione, anzi da una persona a un altra; gli farà di bisogno di grande attenzione, e lungo esercizio, e di un instrumento a proposito; ma soprattutto di un orecchia molto delicata. Doverà perciò osservare diligentemente quali sillabe s' intuonano con accento uniforme, ed equabile, e in quali si alza, o abbassa la voce, e insino a che segno, o intervallo, ponendo mente a quei transiti veloci, che si fanno intorno le sillabe accentate, e tutte le varietà, che si fanno, principalmente da' più leggiadri, ed esperti Dicitori secondo il costume, affetto, e sentimento di quello, che si dice, come nelle interrogazioni, minacce, ed ogni sorte d' interiezione, e parlare figurato. Fra gl' instrumenti non ve ne ha alcuno più a proposito di un Violino, o Viola senza tasti, ma

ma con gl' intervalli così propinqui, come remoti, e conſonanti, ſegnati ſul manico, non intendendo per i propinqui gli Enarmonici, ma gli ordinarj Diatonici; perchè quelli non ſi ſentono altrimenti nel parlare comune, come alcuni penſano; ma ſibbene ſi fa il tranſito da una voce all' altra con un continuo calare, e creſcere di ſuono, come nelle campane, o corde percoſſe; ma con tanta celerità, che appena ſi può diſcernere. Nè di ciò è da dubitare; perchè quei ſottiliſſimi Muſici antichi, e in particolare Ariſtoſſeno, affermano, che il canto ſermocinatorio, o parlareſco (per così dire quello, che egli chiama λογικὸν μέλος) è di queſta natura, al contrario del vero canto, detto da' Greci ᾠδικὸν μέλος, il quale ha le ſue poſate ferme, e determinate, come altrove meglio ſi è dichiarato. Intanto ſi può vedere quello, che ne dice Vitruvio *nel lib. V. al Cap. dell' Armonia*, ma molto in breve, ed oſcuramente. E che il favellare comune proceda in queſta guiſa, conoſcaſi anco da queſto, che alcuni ciechi eſprimono col Violino certi accenti, che familiarmente ſi fanno, in modo, che pare che alcuno parli: e però ho fatto menzione di queſto inſtrumento, e non della Viola co' taſti, la quale non è a propoſito per eſprimere una voce, che con moto continuo ſi aggravi, o inacutiſca: che poi nella favella ſi ſentano anco alcuni intervalli maggiori, maſſime delle prime conſonanze, ſi dimoſtra manifeſtamente da queſto eſempio, quando alcuno riſponde ad uno, che gli dimanda ſe vuole andare in qualche luogo, dicendo *verrò*; ſi conoſce tra la prima ſillaba, e la ſeconda la diapente, che ſale in queſto modo.

verrò

Del quale intervallo trovo eſſerne fatta menzione da Dionigi Alicarnaſſeo nel Trattato della ſtruttura delle parole, il quale non ſolo fu Iſtorico, e Rettorico inſigne; ma per quanto ſi vede da' ſuoi Scritti, anco peritiſſimo nella Muſica. Se alcuno dunque eſattamente noterà tali intervalli, e gl' imiterà quanto più potrà nella ſua melodìa ſcenica, non è dubbio, che li riuſcirà perfettiſſima, e naturaliſſima. Ma queſte ſimili fatiche non volentieri ſono abbracciate da' Muſici mercenarj, a' quali baſta di piacere a' preſenti, e poco ſi curano della poſterità, e che le Opere loro ſiano durabili, e nel ſuo genere perfette. Ma contuttociò abbiamo voluto farne menzione per giovare a quelli, che non ſi contentano delle coſe ordinarie, quando nell' idea ſe ne figurano delle maggiori; e perchè quelli, che penſano, che la Muſica ſia arrivata alla ſua ſomma eccellenza (come pure cento anni fà credette

il Glareano) anco da questo conoscano quanto siano in errore. Ma perchè alcuno mi potrebbe dire, che non tutti si servono de' medesimi accenti nel parlare, e perciò non se ne possa dare regola, nè imitarli convenientemente, dico che ciò nulla rilieva; imperocchè un perito Musico da tutte le varietà, che si fanno, potrà eleggere quelle, che hanno più garbo, e leggiadrìa, e con maggiore efficacia esprimono gli affetti, che si vuole rappresentare: per esempio volendo imitare quel tuono, e accento, che è convenevole ad una minaccia, sarà bene osservare, come parlando lo formi uno, che sia di natura iracondo, nell' atto stesso della collera, e del minacciare: e perchè noi sentiamo, come dicevo, che ogni Nazione, anzi quasi ogni Popolo usa di un aria propria di accenti, e favella; siccome nelle Azioni più serie, che per l' Italia si rappresentano in Scena, si adopra solo l' Idioma toscano, come il più bello, e grazioso di tutti; così anco sarà convenevole imitare quanto si può i loro accenti, che hanno più decoro, e garbo degli altri, e tengono anco maggiore convenienza con la lingua Latina: siccome fra tutti gli altri Popoli questo per avventura ritiene più dell'antico sangue Italiano. La terza maniera poi di melodìa, che si potrà usare anco in queste Azioni tutte cantate, è quella istessa, che io dissi di sopra potersi cavare da' più leggiadri Madrigali, supponendo però, che sempre sia accomodata al senso delle parole: il che seguirà ognivoltachè non si possa quasi applicare convenevolmente ad altre di diverso sentimento. E questa sarà la più frequente, e comune di tutte; la quale come si possa rendere varia, leggiadra, ed efficace, da quel che segue, si conoscerà.

CAPITOLO XIV.

Che per rendere la Musica affettuosa, e perfetta, è necessario rimuovere l' uso de' Generi, e de' Modi antichi.

NOn creda però alcuno, che giammai la Musica si possa sentire nella sua eccellenza, e in particolare nell' uso della Scena, variata, ed efficace nel muovere gli affetti, senza praticare i Generi, e i Modi nella maniera, che facevano gli Antichi; perciocchè senza essi è impossibile, che ella produca mai quegli effetti maravigliosi, che si leggono essere già stati operati; benchè alcuni si persuadano, che con qualche particolare osservanza, che praticano in accomodare il canto alle parole, di poter fare l' istesso, cioè di commuovere gli uditori ora al pianto, ora al furore, ora ad altri affetti simili; ma insin qui non si sono veduti que-

questi loro miracoli, nè per mio credere si vedranno; mentre non si risolvano a imparare quello, che non sanno, ne' più profondi misterj di quest'arte, i quali in gran parte consistono nella notizia de' tre Generi, e de' Modi, o Tuoni, conforme l'uso antico, de' quali pochissimo se ne sa oggi, e meno se ne pratica. Ma perchè io mi sono sempre dilettato di studj reconditi, e singolari, per giovare al pubblico in quelle cose, nelle quali pochissimi si trovano, che ci abbiano abilità, o inclinazione, e in particolare intorno la parte armonica della Musica ho affaticato assai, e composto nell'ultime vacanze di Autunno, e di Primavera un Opera intera, divisa in più Libri, e Capi sopra questi Generi, e Modi; mi pare conveniente di darne quanroprima qualche saggio al mondo, dimostrando come in sommario quello, che in detti libri principalmente si contiene, acciò alcuno non pensi, che quando ho detto, che per la perfezione delle Melodie, massimamente Teatrali, è necessario l'uso de' Generi, e de' Modi conforme l'uso antico, io parlassi a caso, e come di cosa immaginaria, e chimerica, senza averne prima penetrato il fondo, come si dice, e conosciuto bene in teorica, e qualche poco in prarica queste notizie, e l'utilità grandissima, che ancora oggi se ne può trarre.

CAPITOLO XV.

Quanto male intesa sia oggi la materia de' Generi, e de' Modi.

DUe persone si sono affaticate di proposito, e con particolare studio nella restituzione di quest' importantissima parte della Musica; cioè Enrico Glareano nella materia de' Modi, e D. Niccola Vicentino ne' Generi. Il Glareano nell'età sua fu de' più dotti, e periti nelle buone lettere, e mediocremente versato nelle cose musicali. D. Niccola poi de' buoni Autori, per quanto si vede, ne ebbe meno che mediocre notizia; ma nella Musica operativa, e nel suonar di tasti fu molto bene esercitato. Il Glareano fu l'inventore de' dodici Modi moderni (perchè avanti lui non si parlava se non di otto) de' quali ha trattato in un suo grosso Volume intitolato *Dodecbacbordon*, nel quale confessa avervi consumato vent' anni; ma se si ha da dire il vero, con poco frutto, e utile del mondo, per non dire con maggior confusione di questa facoltà; perciocchè essendosi messo in testa di ridurre in uso gli Antichi tredici Tuoni di Aristosseno, se avesse potuto, e non potendone formare se non dodici con le sette specie di ottava, divise in due modi con la quinta sotto, e la quarta sopra, o al contrario con la quarta sotto, e la quinta sopra (il che a molti

pia-

piace nominare *Divisione Armonica, o Aritmetica*) si crede nondimeno di aver dato nel segno; benchè in molti luoghi confessi di avervi molte difficoltà, e scrupoli, e spesso interpreti a suo modo alcune autorità di Scrittori, che egli troppo bene conobbe esser contrarie a' suoi principj, e disegni; immaginandosi anco, che il numero, ordine, e vocaboli de' Tuoni fossero quasi cosa arbitraria, e però al saldare de' conti si trovò molto intrigato; ma per non volere, che tante sue fatiche fossero buttate via, tanto si aiutò con gli esempj, che pose di questi suoi Modi; e con l'autorità, che aveva tra' Musici, e Letterati di quell'età, che furono abbracciati, quanto al Canto figurato (sebbene vi è stata fatta poi qualche mutazione circa l'ordine, dal Zarlino, e suoi seguaci) rimanendo gli otto soli, come prima nel Canto Ecclesiastico: tra' quali, perchè l'ottavo si trova avere la medesima specie di Diapason, che il primo; da ciò prese occasione il Glareano di aggiugnere gli altri quattro, senza considerare, che chi gli accrebbe di quattro, che erano prima ne' tempi di quegli antichi Padri, autori del Canto Ecclesiastico, sino a otto (il che successe intorno i tempi di Carlo Magno, quando parve che le buone arti estinte, si sollevassero un poco) si mosse da una vana ambizione di ridurre in uso gli Antichi, nominati da Boezio; non si accorgendo, che per la pratica del Canto Ecclesiastico erano sufficientissimi quei quattro, formati dalle quattro specie di quinta; onde molto meglio avrebbe fatto il Glareano, in vece di aggiugnerne quattro agli otto, a persuadere i Musici di contentarsi de' sette formati da altrettante specie di ottava, o anco de' quattro primi, detti allora con nomi Greci *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, *Tetartus*, che non vuol dire altro, che *primo*, *secondo*, *terzo*, *e quarto*. De' quali il primo corrisponde al primo, e secondo: il secondo al terzo, e quarto: il terzo al quinto, e sesto: e il quarto al settimo, e ottavo de' Moderni. E che questa sua fatica sia stata vana, e inutile, si può conoscere da questo, che oltre all'essere malagevolissimo il discernere un Modo dall'altro tra i dodici, così in un Canto fermo, o altra Melodìa di una voce, come in un concento a più voci (perchè il mirare solo alla corda finale del basso è cosa puerile) non si può nè anco comporre un concento ragionevole in un solo Modo secondo l'uso di oggi; e in niuna cantilena quasi si trova, che non sia mischiata con le cadenze di varj Modi. E però noi vediamo, che molti de' più sensati Musici, e più politi, tengono questi Modi per una baia, e non ci badano niente, riconoscendo il poco utile, che se ne cava, rispetto al gran perdimento di tempo, e alla confusione, che portano seco.

Quanto poi corrispondano bene circa le specie gli otto Tuoni Ecclesiastici, e i dodici Glareanici agli Antichi descritti da Tolomeo, e da altri Autori Greci, e anco da Boezio (il quale non discorda da essi, come molti si pensano) si può giudicare da questo, che solo l'Ipodorio si trova posto nelle sue corde, e tutti

gli

gli altri tramutati; anzi il Dorio de' Moderni è il Frigio degli Antichi, e per il contrario: onde le proprietà, che convengono all' uno, si attribuiscono all'altro, che è come mettere la sella all'asino, e il basto al cavallo, e la proprietà loro non si può intendere, nè con l' autorità degli Antichi, nè con l' esperienza moderna.

Ma che diremo de' Generi di D. Niccola, ne' quali si affaticò tanto, componendovi molte composizioni a posta, e facendo fabbricare un Instrumento di tasti con molte divisioni, che egli nomò *Archicimbalo* (siccome esso si fece nominare l' *Arcimusico*, credendosi anco di aver rimesso la Musica nel suo antico splendore; onde modulò quel verso *Musica prisca caput tenebris modo sustulit altis &c.* al Cardinale Ippolito da Este suo Mecenate) crederemo che il suo disegno gli sia riuscito? Se mai uscirà in luce l' Opera composta da me sopra questa parte, si vedrà quanti, e notabili errori egli abbia commesso in questa sua dottrina, per non aver veduto, come bisognava i Classici, e buoni Autori (che per la maggior parte non sono in stampa) prima che di mettersi a quell' impresa, imbarcandosi come si dice senza biscotto. Onde gli è convenuto fantasticare vanamente, e formarsi un certo Cromatico, ed Enarmonico a suo modo, che non ha nè rima, nè ragione, e non può mai far buono effetto; il che è bene (perchè non si creda che io parli a credenza, e per gusto di riprendere altrui) che io dimostri almeno brevemente. Egli assegna dunque al Tuono maggiore cinque cotali particelle eguali, delle quali quattro ne dà al minore tuono, tre al semituono maggiore, e due al minore, e l' una pone per il primo, e minimo intervallo dalla progressione Enarmonica; ponendo nel secondo luogo il detto semituono minore, con che egli divide in questo genere il semituono maggiore in due intervalli modulabili, e per terzo similmente pone il Ditono incomposto; e così nel Cromatico vuole, che si moduli il semituono maggiore, il minore, e il semiditono, il che procede bene in apparenza. Esclude poi ogni tuono, eziandio quello della divisione da *A*, *la*, *mi*, *re*, a ♮, *mi*, da' due generi Cromatico, ed Enarmonico, e in questo solo vuole, che si possa usare il Ditono, e il Semiditono nel solo Cromatico. Ma quanto ciò sia vano, e contro la dottrina degli Antichi, e la ragione, e destruttivo della vaghezza delle Melodìe, lo mostra assai bene il Zarlino nel fatto del Ditono, e Semiditono, e nel Tuono il Buttrigari in un suo Dialogo, intitolato *Melone secondo* (il quale meglio di ogni altro mostra di avere inteso questa parte de' Generi della Musica) e noi con altre, e non meno efficaci ragioni abbiamo provato l' istesso. Ma quanto alla sua divisione, si considerino per grazia alcune cose; acciò si conosca, che questo suo Cromatico, ed Enarmonico bastardo ha fondamenti molto deboli; e che chiunque ha professato imitarlo, come ultimamente il Padre Stella a Napoli peritissimo Compositore, ha pestato, come si dice, l' acqua nel mortaio.

Primieramente il dividere qualsivoglia intervallo musicale dalle or-

ottave replicate in poi, in parti eguali, non può mai produrre alcuna consonanza nella sua perfezione, con l'aggiugnere insieme qualunque numero di quelle particelle: onde quella circolazione, che costoro s'immaginano di poter fare salendo, e scendendo di grado in grado sempre consonantemente; e poi tornando al principio della modulazione, riesce fallacissima, e vana; come dottamente il Salinas dimostrò nel *Libro III. cap.* 27. Secondo, il volere introdurre nuove Armonie, o Divisioni Armoniche, nelle quali si comprendano intervalli, che non si possano trovare con l'aiuto delle orecchie (cioè con sottrarre una consonanza minore da una maggiore) senza servirsi del Canone, o Regola Armonica, fu poco senno il suo; perchè in cosa simile non si può andare a tastoni; anzi è necessario stabilire di qual proporzione abbiano ad essere quelle Diesi Enarmoniche per poterle maneggiare a suo modo: onde senza avere prima studiato questa massima, ed acquistato qualche perizia delle operazioni Aritmetiche, e di detto Canone, non dovea cimentarsi. Terzo, la quinta parte di un tuono è intervallo troppo piccolo per modularlo in pratica; sicchè, quando si riducesse in atto del sonare, e molto più del cantare, a gran pena si discernerebbe dall' unisono, e non farebbe mica buono effetto. Quarto, non è ragionevole, che il secondo intervallo abbia ad essere il doppio del primo, e contro le posizioni di tutti gli Antichi. Quinto, è troppa la differenza dal tuono minore al maggiore; perchè l'uno riuscirà troppo grande, e l'altro troppo piccolo. Sesto, il trattare della pratica de' Generi senza prima stabilire bene le specie delle prime consonanze, e i Modi in ciascuno di detti tre Generi è fuori di ogni ragione. E ben vero, che D. Niccola ha trattato anco di questo; ma al rovescio di quello, che doveva, per non avere inteso i principj veri, e reali della differenza di ciascuna specie, secondo i tre Generi. Onde ognuno si può immaginare qual varietà, e leggiadria si possa trovare nelle sue melodie. Tralascio il persuadersi, che una terza maggiore aumentata di un comma (cioè la metà di un diesi) possa usarsi consonantemente, e il dire, che il Diatonico si usava per uso delle volgari orecchie; ma gli altri due generi, per i privati sollazzi de' Signori, ad uso delle purgate orecchie, e altre sì fatte chimere, dette senza fondamento nessuno di autorità, e ragione; perchè non è intento mio di tassarlo; ma brevemente accennare il poco felice esito della sua impresa.

CA-

CAPITOLO XVI.

Quanto sia grande la diversità tra i Modi antichi, e i nostri.

IL Galilei nel suo erudito Dialogo della Musica antica, e moderna non senza cagione asserisce, che i nostri Modi sono tutti di un colore, odore, e sapore; perchè veramente, come si praticano oggi, non vi si conosce quasi nessuna diversità. Ora notisi, che fra i moderni Pratici nessuno ha meglio compreso questa verità di lui, mercè della lunga pratica, e familiarità, che egli ebbe col Sig. Giovanni Bardi, mentovato di sopra, e col Sig. Girolamo Mei, che fu Gentiluomo anch' esso molto letterato, e amatore della buona, ed erudita Musica, e molto esercitato nella Teorica, come anco nell'altre parti della Matematica, e nella Filosofia: onde di grande aiuto gli furono amendue a comporre quell' Opera. Del Mei si legge un Trattato Latino *de Modis*, indirizzato a Pier Vittorio suo maestro, nel quale sottilmente và mostrando, come i Modi, o Tuoni antichi, in questo massimamente differivano da' nostri: che quelli consistevano in una totale trasportazione del sistema più su, o più giù verso l' acuto, o il grave. Il che averebbe potuto più chiaramente, e brevemente spiegare, se avesse avuto maggiore perizia nella pratica: contuttociò per non defraudarlo del merito acquistato da lui appresso i Musici, e la posterità, ho voluto farne menzione, come fo più particolarmente nell' Opera intera, acciò anco si veda quanto in questa parte sia obbligata la Musica alla Città di Firenze.

I Modi antichi dunque erano sì fattamente ordinati, che i più vivi, e allegri si cantavano in un tuono, o tensione di voce più acuta, e sforzata, onde riuscivano più vivaci, e spiritosi; e i mesti, o lunghi si cantavano in tuono più rimesso, e grave del Corista: onde riuscivano anco più languidi, e rimessi; ma ne' nostri (che sono piuttosto diversi sistemi, che Tuoni, o Modi, anzi parti di un medesimo sistema) ciò riesce al contrario; perchè i più vivi, e concitati, quanto alla specie, o armonia, si cantano più nel grave (almeno quando si accompagna l' instrumento) onde perdono assai della loro forza; e i mesti, e rimessi per natura si cantano in tuono più acuto, e intenso: onde parimente perdono la loro forza, come accaderebbe se un medicamento, che si bevesse per riscaldare le parti interne, fosse attualmente freddo; e per il contrario, uno, che si pigliasse per rinfrescare, si bevesse caldo, che senza fallo non poco perderebbono così della loro attività potenziale: che è una delle principali cagioni, perchè l' odierna Mu-

sica abbia così poca efficacia, e non serva quasi per altro, che per il semplice diletto dell' orecchie. Da queste mie speculazioni ne ho cavato una massima verissima, ed utilissima, che le moderne Composizioni, segnate con quelle note accidentali di diesi ※, e *b* molli non sono, come comunemente si tiene, mescolanza di Generi, ma di Tuoni: la quale posizione benchè parrà ad alcuni un gran paradosso, è però tanto chiara quanto il Sole, e io credo di averla evidentemente provata. Dunque oggi non si trovano Composizioni Cromatiche, non che Enarmoniche; eccettuate alcune poche, che hanno qualche mistura di Cromatico, come quell' artifiziosissimo Madrigale del Principe *Resta di darmi noia*, e il lamento di Arianna del Monteverde: sebbene è molto maggiore la mistura, che vi è di più tuoni. Ne cavo anco un altra importante conseguenza, che per non potersi conoscere in queste uscite, che si fanno (che così si dicono quelle, che gli Antichi chiamavano *metabolas*, cioè *mutazioni*) alcuna diversità di cadenze (perchè si usano confusamente e in quà, e in là, dove torna più comodo, massimamente per la moltiplicazione delle consonanze del concento) si può affermare, che non si trapassi ad altri Tuoni, che a quelli, che erano tra loro lontani per semituono, come l' Iastio dal Dorio, e dal Frigio, dal primo di sopra, e dal secondo di sotto. Terzo, ne cavo, che quando si sarà inteso il modo di estendersi in queste uscite quanto si vuole, con farle diverse nelle cadenze, e modo di procedere dal primo tema, o soggetto della cantilena; si potrà maravigliosamente perfezionare la Musica, e fare sentire modulazioni di molto diverso stile dall' odierne, le quali per le cose patetiche particolarmente faranno mirabile effetto, e averanno insieme quella soavità, e dolcezza, che si ode nelle modulazioni semplici, come per esempio in quelle di Cipriano, e del Palestrina, e la varietà, e affetto, che si sente nelle modulazioni alterate assai, come in quelle del Principe. Quarto, ne cavo, che i Clavicembali divisi, come dicono, cromaticamente, o enarmonicamente, hanno veramente non solo la diversità de' Generi, ma anco de' Tuoni, sebbene ciò non è stato osservato; ma con tale disposizione, che l' una, e l' altra diversità malamente vi si può fare sentire; per non trovarsi tutta la sequela delle voci di un Genere, o di un Tuono continuamente disposta. Nè a ciò hanno avvertito i Moderni; perchè non si possono immaginare, come il Cromatico, ed Enarmonico si possano modulare puri, e non misti col Diatonico, come pure anticamente si faceva, e oggi si farebbe: anzi il Zarlino, e il Salinas (il primo de' quali è il Principe veramente de' Prattici moderni, e il secondo de' Teorici) dicono chiaramente, che questi due Generi non si possono usare puri. E perciò non debbiamo maravigliarci, che il Zarlino abbia così severamente ripreso le Composizioni di alcuni Cromatisti; perchè non erano tali cantilene veramente cromatiche; ma una miscellanea di varie uscite di tuono, usate, come perlopiù si fa, sen-

za

za giudizio, e ragione, e con poca soavità di aria, non avendone egli udito nelle Cromatiche vere. Si può anco dedurre questa conclusione, che qualsivoglia Cembalo, perchè ha i tasti neri, e per conseguenza le corde di *C*, *sol*, *fa*, *ut*, ed *F*, *fa*, *ut*, col dieli, si può chiamare, ed è veramente, Cromatico; perchè contiene tutte le otto corde necessarie in ciascuno Genere, e Modo (intendendo per ♮ quadro solamente) essendochè nè un Genere, nè un Modo ha maggiore numero di corde di un altro: e se fino adesso è stato creduto il contrario, ciò è proceduto per non essersi intesa questa dottrina de' Tuoni. Quinto, ne cavo, che volendo stare nelle corde di un semplice Genere, e Tuono, di poche voci riusciranno i concenti; massime con le quarte dissonanti all' uso di oggi; onde non si dee dubitare, sebbene i concenti antichi (almeno dove interveniva la voce umana) non erano così numerosi, come i nostri, che perlopiù usassero i Generi, e Tuoni misti: il che però potevano fare con molto migliore ordine di noi, avendo gli uni, e gli altri così bene disposti, e separati. Sesto, ne cavo, che è stato poco consiglio il volere ridurre in pratica li due Generi con nuovi Clavicembali di tante tastature, e divisioni ad imitazione del Vicentino (sebbene in qualche cosa si allontanano da lui lo Stella, e il Colonna, e gli altri, che hanno diversificato la forma della tastatura, come ultimamente il Sig. Domenico, Pittore insigne, e degli studj armonici, e architettonici molto intendente) prima, perchè la sostanza, e qualità di questi Generi richiede piuttosto gli accordi semplici, e di poche parti, che la multiplicità loro, e delle consonanze. Secondo, perchè meglio si possono trovare gl' intervalli giusti, e razionali nelle Viole, nel modo che diremo appresso, che in questi instrumenti di tasti. Terzo, perchè rassomigliano, e si uniscono meglio con la voce umana; e per avere anco la tenuta della voce, possono molto meglio servire per modello, per accomodarvi il canto vocale, quale deve essere lo scopo di questi instrumenti, e non di moltiplicare le consonanze ne' concenti, o sinfonìe. Quarto, perchè sono molto più maneggiabili, e facili nell' accordare, e sonare: dove quelli riescono tanto tediosi per la gran confusione, e numero di voci, che contengono, che fanno perdere la pazienza a' poveri Sonatori, ed è molto maggiore il disagio, che l' utile, e diletto, che portano. E' ben vero, che dopo essersi bene prima stabilita l' armonìa, o sistema de' Generi, e de' Tuoni, nella Viola con mediocre fatica si potrebbono fabbricare Cembali, Organi, e Gravorgani, ne' quali effettivamente si sentisse l' uno, e l' altro nella sua perfezione, anco con minore numero di corde, e di canne, di quelle, che oggi si adoprano, come piacendo a Dio, in altra occasione dimostrerò.

CAPITOLO XVII.

Che per la restaurazione de' Generi gl' Instrumenti di tasto non sono molto a proposito: e dell' origine dell' Organo.

E Veramente non ci ha Instrumento più a proposito per la multiplicità de' Generi, e de' Tuoni dell' Organo, nel quale in vece di tanti registri, che non fanno alcuna varietà di armonìa, si potrebbe introdurre detta varietà, come da un bel passo di Tertulliano si conosce, che l' aveano gli Antichi, o da vento, o da acqua che fossero: de' quali gli ultimi si chiamano *Organa hydraulica*, e i primi da me si dicono *Organa physaulica*. Il luogo di Tertulliano è questo nel Libro *de Anima*. *Specta portentosam Archimedis munificentiam, Organum hydraulicum dico; tot membra; tot partes; tot compagines; tot itinera vocum; tot compendia sonorum; tot commercia Modorum; tot acies tibiarum; & una moles erunt omnia*. Dove nota principalmente quel *commercia Modorum*. Il che non quadrerebbe a' nostri Modi, che sono parti di un medesimo sistema, e non si potrebbono contare per membra diverse di un Organo. Sicchè con una sola parola mirabilmente esprime la diversità de' Modi antichi, e la connessione per passare di uno nell' altro. Notisi anco quanto attamente chiama *acies tibiarum* quegli ordini diversi di canne, disposte l' una dietro all' altra, come le file de' Soldati schierati, e la multiplicità delle voci, che sino in quei tempi avea questo insttumento. Di quì anco si può conoscere, che è d' invenzione più antica, che comunemente non si crede: il che si prova anco da un bassorilievo antichissimo nel paese Bresciano; del quale ha inserito la figura nel suo dottissimo Libro delle Memorie Bresciane Ottavio Rossi. Ma perchè Tertulliano pare, che faccia autore dell' Organo Idraulico Archimede, il quale per testimonianza di Ateneo fu inventato da Ctesibio Barbiere Alessandrino ne' tempi del terzo Tolomeo, cognominato Evergete, cioè Benefattore; per conseguenza più antico di qualche diecina di anni di Archimede, che fiorì regnando in Alessandria il Tolomeo, detto per soprannome . . . . ciò si può per parer mio accordare benissimo, dicendo o che Archimede perfezionasse, e accrescesse l' Organo Idraulico prima trovato da Ctesibio, o che ad esempio suo ne fabbricasse uno co' mantici, il quale forse per mancamento di proprio vocabolo dovea similmente chiamarsi Organo Idraulico.

CA-

CAPITOLO XVIII.

Come li Generi, e i Modi si possano anch' essi praticare.

MA per ridurre in pratica l' uno, e l' altro, tre cose si richiedono: la prima si è comporre qualche cosa a posta, che serve come per saggio, e modello, ad esempio del quale qualche perito, e ingegnoso Musico possa inventare altre più belle, e vaghe modulazioni, con applicarvi qualche convenevole poesìa, e insieme intavolarle in maniera, che senza molta fatica possano essere intese, e praticate: siccome crediamo aver fatto noi, con poca altra variazione di segni, che di due chiavi, l' una delle quali dinota il tuono della voce, e l' altra della specie, o Modo proposto, il quale anco grandissima facilità recherebbe a' Cantori per intonare alcune moderne Composizioni piene di questi segni, e corde accidentali: imperocchè proferita la prima nota di una uscita col tuono conveniente, così essa, come le altre seguenti si potrebbero intonare con le proprie voci diatoniche della gamma. Secondo, si richiede la fabbrica, e uso delle suddette Viole per far sentire non solo in una sola voce, ma in due, e tre, e più anco volendo usare melodìe miste, questa novità di Musiche, come abbiamo fatto noi, e per la Dio grazia con felice riuscita. Abbiamo dunque a tre Viole vecchie un basso, un tenore, e un soprano tolti via i manichi, fattovene aggiugnere altri di maggiore lunghezza, e larghezza, acciò fossero capaci di otto corde; benchè di sette sole ci serviamo, dividendole in due classi, la prima di quattro verso la parte di fuora, e 'l canto, e l' altra di tre verso il di dentro, e le corde grosse: quella contiene il sistema accordo, o armonìa del tuono principale (perchè due tuoni abbiamo accoppiato; ancorchè più se ne potrebbe insieme unire) e questa un altro tuono meno principale. E per venire a qualche particolarità, abbiamo preso il Dorio, e l' lastio il secondo più acuto del primo un semituono, avendo questo la specie del ♮, *mi*, e quello di *E*, *la*, *mi*. Nella parte più alta del manico, ne' luoghi corrispondenti a' tre primi tasti, vi abbiamo fatto fare altrettanti ordini di pertugi, di tanti per ordine, quante sono le corde, i quali pertugi trapassano dalla superficie della tastiera insino dentro il ricettacolo de' bischeri; per tre cagioni, l'una per potere sonare un semituono, due, e tre più acuto, o più grave: la seconda per accrescere il suono, e soavità di esso alle grosse corde con allungarli il tratto a esempio dell' Arpa; e la terza finalmente, perchè restando fuor di misura il tuono della divisione, gl' intervalli delle due quarte potessero egualmen-

mente procedere con le istesse sezioni, corrispondendo il semituono al tuono maggiore, e minore di una corda a quell' altra, ed anco della terza, quando si accordino per quarta, che è l'accordo più comodo; e perchè abbiamo trovato un modo facile, e brevissimo di scompartire le corde con qualunque intervallo razionale, senza la regola Armonica (che porta seco molta lunghezza, e ricerca una tediosa pratica di molte operazioni Aritmetiche) non ci siamo contentati dell' accordo comune, o partecipato, che non ha altre consonanze, che l'ottava nella sua perfezione; ma abbiamo voluto servirci del perfetto, dove si sente la differenza, che è fra il tuono maggiore, e minore, e tutti gli altri intervalli nella loro giusta proporzione: la qual cosa per la difficoltà suddetta non so se sia stata ridotta in atto pratico dal secolo degli Antichi in quà. Per conseguir ciò è stato necessario servirci di tasti mobili; poichè per la singolarità del tuono disgiuntivo, non possono sempre le voci di una corda confrontarsi a dirittura con quelle di un' altra. E comecche in varj modi si sarebbono potuti accomodare, dopo averli ben considerati, giudicai per il più facile, e sicuro questo. Feci fare a ciascun manico una tastiera divisa in tanti ragli, quanti sono gli spazj tra una corda, e l'altra, dal ciglietto fino al termine di una quinta sopra l'ultimo, e più acuto ordine de' pertugi; i quali tagli passano tutta la grossezza della tastiera, che viene sostenuta di sotto, e appoggiata sopra il manico da certi regoletti sottili posti al traverso, e incollati, e incastrati in essa: l'ufizio de' quali è lasciar tanto spazio tra la tastiera, e il manico, che tra l'uno, e l'altro si possano far passare i detti tastini fatti di minugia, e annodarli di sotto, sì che non impediscano lo scorrere delle dita, e non si vedano; e perciò è stato di bisogno non incollare altrimenti detta tastiera; ma fermarla solo da capo, e da basso, ed in qualche luogo di mezzo, sì che non si muova, e non faccia frizzare le corde. Ora per fermarla tra gli altri modi ci è questo: fare il ciglietto stabile, e di un' istesso pezzo col manico, ed incavarlo alquanto di sotto, facendosi parimente un' incastro nella cima della tastiera, acciò strettamente si congiunga al detto ciglietto. Ma da basso basterà appoggiarla a quella parte della tastiera, che rimane immobile, e indivisa; poichè non sarà necessario, che tutta si tagli, e si separi dal manico; ma nelle parti di mezzo si fermerà con gl' istessi tasti di minugia, cioè quelli, che potranno recignere tutta la tastiera, e il manico attorno attorno, con dividere tutta la lunghezza delle corde in qualche siro stabile: lasciando per esempio dalla parte di sopra l'intervallo di quinta, o di quarta fino al segno dove tutte, o le principali corde restano vive, e sospese, come dal ciglietto di sopra, o da uno de' tre ordini di pertugi, sotto ciascuno de' quali, ed accosto accosto vi si porrà parimente un tasto intero, cioè, che recinga similmente tutto il manico, che sarà il più grosso di tutti; acciò le corde vi si posino sopra come sul ciglietto istesso. Ma per servirsi di detti tasti interi speditamente non

sa-

farà necessario scioglierli ogni volta, che si vorrà mutare qualche tastino; poichè essendo stati prima annodati sopra il loro proprio sito, dove il manico è più stretto, e tirati in giù per forza al loro segno, si potranno similmente ritirar di sopra, e allentarli fin che la tastiera si possa staccare dal tutto dal manico. La superficie di queste tastiere sodo, che sia bianca, come sarebbe di avorio, acciò vi si possa sopra con l' inchiostro, o altra tinta notare i segni di ciascuna voce de' tre Generi, che così tornerà meglio, che se il campo fosse nero, verbigrazia di ebeno, e le lettere bianche. E ciò è necessario per non si confondere con tanta diversità d' intervalli, massime volendo praticare diversi sistemi, e armonie; poichè anco nel principio bisognerà, che chi suona vi abbia l' occhio.

CAPITOLO XIX.

Quanto sia comoda, e utile la predetta divisione, ed invenzione.

NE' si creda già alcuno, che l' istesso si possa praticare, così bene nelle Viole senza tasti, come sono quelle da braccio, e nel Violino, per essevi potenzialmente tutte le voci; imperocchè non solo sarebbe difficile di toccare giustamente intervalli così sottili, come sono gli Enarmonici; ma molto più malagevole di trovarli, quando si volesse scambiare tuono, e armonìa, con allungare, o raccorciare la tratta delle corde, che vi so dire, che il Sonatore si troverebbe impacciato, quando avvezzo a fare i tasti più lunghi, gli convenisse farli più corti, o al contrario. Il che non occorre di fare secondo l' odierno stile; perciocchè non si formando altro, che tuoni, e semituoni, e questi in una medesima serie, o armonìa, e pari di sito, cioè corrispondenti di una corda a quelli dell' altra (eccettuato qualche poca di alterazione, che suol fare il perito Sonatore con un tantino di prolungamento, o ritiramento delle dita, per sentire le consonanze più giuste) non si viene a fare variazione di momento, massime nel Violino, dove la mano si tiene sempre nell' istesso sito, e solo si muovono le dita. Ma in questa nostra maniera non vi ha sorte di Musica, che non si possa praticare, e con non molta difficoltà: sicchè non solo li tre Generi vi si possono far sentire; ma anco tutte quelle specie di Cromatico, e Diatonico raccontate da' Musici antichi (molte delle quali tengo, che già si praticassero) anzi praticarvene anco delle nuove, come alcune ritrovate da me, non solo pure, e semplici; ma anco mescolate, o per dir meglio composte, cioè con due quarte, o tetracordi per ottava, divisi diversamente, rimanendo sempre il tuono della divisio-

ſione nel ſuo eſſere, nel modo, che accenna Tolomeo. Perchè ſebbene in certe miſture pochiſſime conſonanze ſi trovano; onde la melodìa, che ne riſulta, è forza, che rieſca poveriſſima nel contrapunto, tuttavìa l'uſo di queſte ſpezie non è tanto da diſprezzare quanto il Zarlino ſi perſuaſe (che le giudicò totalmente oggi inutili, e ſuperflua ogni differenza, che ſi faccia tra' Generi, e le ſpezie) poichè quando non ſi adopraſſero per altro, che per frameſſi di un numeroſo concento di Viole, per dare ripoſo alle altre tre parti, e far ſentire qualche varietà di armonìa con un ſolo duo, come in un ſuntuoſo banchetto, ſi ſuole per aguzzare l' appetito frapporre alle vivande più ſode qualche leggiero manicaretto, non ſtimo pena perduta il praticarle. Onde eſſendo oggi l'artifizio del contrapunto arrivato a tanta varietà, e iſquiſitezza, che non pare vi ſi poſſa aggiugnere più coſa alcuna: Non ſi può aſſermare l' iſteſſo della melodìa, o melopeia (che quella è l' Opera medeſima, e queſta l' Arte dell' operare) perocchè in queſta parte ſi può ſenza dubbio migliorare, e perfezionare la Muſica incredibilmente, con rimettere in uſo i Generi, e i Modi, già per molti ſecoli addietro ſmarriti. Il che ſe con aiuto di queſti inſtrumenti, da qualche perito, e induſtrioſo Muſico (de' quali non ne manca in queſta Città) verrà effettuato, come ſpero, crederò di aver trovato coſa altrettanto utile in queſta profeſſione, quanto ogni altra, che ſia ſtata mai inventata.

CAPITOLO XX.

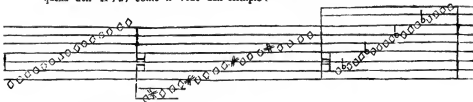
Della Diviſione degli Organi, e altri Inſtrumenti di taſti per l'uſo de' Generi, e de' Tuoni.

MA perchè oggi gl' Inſtrumenti di taſti ſono i più frequentati, e ſtimati; e in eſſi maſſimamente hanno cercato alcuni Moderni di rimettere in uſo i Generi per la facilità di ſonarli, e comodità di farvi ſentire i concenti pieni, non voglio laſciare di dirne alcuna coſa; benchè da principio mi ero propoſto per non mi allungar troppo di trattarne in altra occaſione. L'Organo ſenza dubbio è l' Inſtrumento più capace di ogni altro di quelle varietà, che ſi poſſono far ſentire nella Muſica, riſpetto al gran numero di canne, e di ſiſtemi, che vi ſi poſſono ſenza molta difficoltà accomodare: come anco ſi fa oggi; ma non per altro quaſi, che per ſentire il piano, e forte, e i concenti più, e meno riſonanti; ſebbene in alcuni ſi ſente qualche diverſità di ſuono, ſecondo la qualità de' regiſtri, che talvolta ve n' è uno, che imita le zampogne, o altri Inſtrumenti. Ma il vero modo di ſervirſi di queſta diverſità, con ragione, e regola non pare, che a' tem-

tempi nostri sia conosciuto. Vediamo dunque se col lume de Modi antichi si potesse migliorare. Queste varietà di registri, che contrassanno differenti Instrumenti, è veramente cosa curiosa, e dilettevole, e da praticarsi in quegli Organi, che ne possono essere capaci; ma un altra ce n'è più utile, importante, e maravigliosa. E' da sapere dunque, che secondo i Greci Autori: la Musica è di tre sorti la prima quella, che non induce alcuno disordinato affetto, o perturbazione veemente; ma solo diletta piacevolmente l'animo, inducendo una moderata allegria, e rasserenando con pensieri gravi, e tranquilli la mente, la quale dicevano *Hesychastica:* la seconda quella, che genera più vivace letizia, e giubbilo, che chiamavasi *Diastaltica* dal verbo διαστέλλειν, che vuol dire *allargare* (onde Diastole si dice il dilatamento del cuore, e dell'arterie) perchè in questa sorte di affetti pare che ci si allarghi in certo modo il cuore: e la terza *Systaltica*, la quale è operatrice della mestizia, timore, mollizie, e simili affetti femminili, così detta dal verbo συστέλλειν, che vuol dire *riserrare, e costringere* (onde *Systole* si dice il riserramento delle arterie, e del cuore) perchè queste passioni pare che ci riserrino l'animo. Ora ciascuna di queste tre predomina in uno de i tre principali, e generali Modi: l'*Hesychastica* nel Dorio, la *Diastaltica* nel Frigio, e la *Systaltica* nel Lidio. Chi vuole, che la Musica diventi efficace, ha da procurare, che non solo nelle modulazioni vocali; ma anco nelle instrumentali si possano sentire, ed operare queste diversità. E benchè secondo altri, pare che l'Entusiastica (cioè quella, che induceva secondo gli Antichi il furore divino, o, per dir meglio, quella, che eccita certo furore, e impeto generoso) entri nel quarto luogo, la quale tutti d'accordo attribuiscono all'armonìa Frigia: e perchè la Lidia non si adatta anco male alla melodìa Diastaltica, e agli affetti allegri, non ha dubbio, che la Missolidia, la quale dopo le tre dette è la più principale, e la più mesta di tutte, ha il predominio nella Systaltica. Volendo dunque fare un Instrumento, il quale contenga questi quattro Tuoni, o Armonìe (che maggior numero porterebbe più confusione, che utilità) si doveranno in ogni modo eleggere le quattro dette. Ma perchè tre tastature comodamente si accomodano in un Instrumento, l'una sopra l'altra, e li tre Tuoni principali possono bastare; contentiamoci per ora di questi, e descriviamo il modo, come si possano disporre, e praticare nell'Organo: che quanto al Graviorgano, e Gravicembalo, l'istesse regole, e scompartimenti possono servire anco per quelli. Diciamo dunque alcuna cosa prima della diversità del suono, e poi della disposizione armonica delle voci. Due registri per ciascuno Tuono pare che almeno si richiedano: uno delle canne ordinarie, che rendono il suono comune dell'Organo: e l'altro di quelle, che rendono suono particolare, e proporzionato alla qualità di ciascuno di quelli. Gli ordinarj, o principali registri (che si faranno di stagno) benchè devano rendere il suono comune degli Organi;

tuttavia è convenevole variarli in modo, che il Dorio renda quanto si può il suono magnifico, e maestoso, quale si richiede massimamente nelle Musiche sacre. Ma quello del Frigio si deve fare più allegro, vivace, e veemente; e quel del Lidio molle, e querulo, che si adatterà anco comodamente a' soggetti flebili, e mesti. La diversità si può fare in più modi, come bene sanno i periti dell'arte; perchè gran varietà fanno le canne chiuse, e le aperte, le diritte, e torte; l'eguali, e quelle, che si allargano, o si ristringono dal fondo alla cima, o che sono fatte a fuso, e molte altre differenze, che ci sono; ma la migliore, e più praticabile è quella, che consiste solo nella varia proporzione della lunghezza, con la larghezza delle canne, il che dicono gli artefici alla misura lunga, o corta. Dovendo dunque il sistema Frigio, per esempio, essere più acuto del Dorio un tuono, in cinque modi si può fare con la sola misura, che le canne di quello rendano il suono più acuto, che quelle di questo. Prima mantenendo la medesima lunghezza, e diminuendo solo la grossezza. Secondo, mantenendo la medesima grossezza, e scemandoli la lunghezza. Terzo, diminuendo proporzionatamente l'uno, e l'altro. Quarto, scemando con qualche proporzione l'uno, e l'altro; ma più la lunghezza, che la grossezza: e quinto finalmente diminuendo più la grossezza. I due primi Modi non possono essere utili; perchè si farebbe il suono o troppo crudo, o troppo debole, e languido: il terzo non farebbe quella varietà di suono, che si cerca; perchè la prima voce, verbigrazia del Frigio, risuonerebbe per l'appunto, come quella del Dorio, che gli fosse unisona. Dunque de' due ultimi quello si ha da eleggere, che rende il suono più vivo, denso, e allegro, e non per il contrario; e perciò bisognerà, che le canne del Frigio scemino più nella grossezza, che nella lunghezza, essendochè le canne, come anco i flauti più stretti rendono il suono più veemente, e concitato. Per il contrario bisognerà, che le canne del Lidio (il quale ha da essere molle, e tenero) scemino da quelle del Frigio più nella lunghezza, che nella grossezza, acciò rendano il suono più dolce. E perchè la Citara, e Lira antica, che hanno grande analogia con l'Arpa, si reputavano molto proporzionate all'armonia Doria (e perciò credo che Pindaro desse alla Citara l'aggiunto di Doria) ci sforzeremo in somma, che il registro Dorio si accosti quanto si può al suono dell'Arpa, e tra le Tibie a' Flauti comuni, o Flauti dolci, che hanno più della proprietà Doria di alcun altra specie. Ma le canne del Frigio si doveranno quanto più si può fare simili di suono a' Pifferi, o Dolzaine, che come altrove ho mostrato, si accostano assai alle Tibie Frigie degli Antichi, e quelle del Lidio si potranno fare imitare le traverse di Alemagna, o anco i Cornetti. Per sentire poi maggiore varietà, si potranno fare tre altri registri di particolar suono, de' quali il Dorio potrà avere le canne di legno quadrate. Ma al Lidio si adatterà bene una di quelle, che chia-

ma-

mano Zampogne, e si usano massimamente ne' regali, le quali per cagione di una propria foggia di linguella simile a quella delle Zampogne pastorali, ma di metallo, rendono certo suono squacquerato, e crespo, quasi come la voce dell'anitre, il quale fa ottimo effetto negli Organi, mescolato col registro ordinario. Ma per il Frigio, se si potesse trovar modo di contraffare il suono de' Pifferi con le loro medesime linguelle, o altrimenti, mirabilmente gli converrebbono; anzi quella sorte di Zampogne, le quali suonano per attrazione, e non per infusione del vento (che in un regalo fatto dal Sig. Niccolò Borbone, Organista eccellente, soavissime riuscivano) all'istessa armonia Lidia, o altra proporzionata alle melodie tenere, e molli benissimo si confarebbono per sonare pianamente. Potrebbesi anco, quando ci fosse legname a proposito, fare un registro per il Dorio di canne tonde fatte al tornio, e per il Frigio un altro di rame (come l'usavano gli Antichi) o di argento, che sarebbe più veemente, e gagliardo suono, che di stagno, il quale si potria lasciare per il Lidio, o pure le canne di legno quadrate. Chi volesse anco oltre questi sei registri aggiugnerne uno per tuono, che non differisse in altro, che nel grave, e acuto, essendo distante per ottava duodecima &c. per ingagliardire la risonanza con sonarne due insieme, potrà farlo nè più, nè meno, che oggi si faccia con un solo tuono, o armonia. Quanto poi allo scompartimento delle voci (che è quello che più importa) bisogna avvertire, che sebbene noi supponghiamo, che non si pratichino se non i tre Tuoni principali; tuttavia perchè ciascuno di essi non si estende regolarmente più di due ottave, e il sistema ordinario dell'Organo, che è di 27. tasti bianchi, arriva fino a . . . . con poca mutazione si potrà a ciascuno de' tre aggiugnere il suo plagio, cioè l'Ipolidio sotto il Lidio, l'Ipofrigio sotto il Frigio, l'Ipodorio sotto il Dorio, e il Missolidio, detto anco Iperdorio, sopra l'istesso; perchè gli è subalternato verso l'acuto, come l'Ipodorio verso il grave. Dissi con poca mutazione, perchè nell'accordo comune, e partecipato basterà prendere il *C*, ed *F* cromatici (parlando conforme l'intavolatura ordinaria) del Dorio, verbigrazia in vece del *C*, ed *F* Diatonici, e servirsene nell'Ipodorio diatonicamente; perchè così si formerà la sua specie, che è quella dell' *A*, *a*, come si vede dall'esempio.

Ora vediamo quante voci utilmente si possano disporre in un ottava, e con quale ordine, e segni nell' accordo perfetto; poichè dall' uso di più Tuoni connessi, questo importante acquisto si fa oltre gli altri, che con poca fatica si può praticare.

Dico dunque, che con diciotto voci per ottava si può modulare, e sonare qualsivoglia cantilena Diatonica, Cromatica, ed Enarmonica, o mista, e con tutte quelle varietà di uscite di tuono, che si praticano da' Moderni, e queste voci non solo sono sufficienti, ma soprabbondanti; perchè sedici sole sono le necessarie in ciascun tuono secondo i tre Generi per ♮ quadro, e *b* molle nell' accordo perfetto; onde queste due si possono pigliare da un' altro tuono, eleggendo quelle, che più spesso si adoprano, e queste sono l'*E*, *la*, *mi* col *b* molle, e l'*A*, *la*, *mi*, *re* similmente col *b* molle, acciò quella abbia la sua corrispondente per quarta, e perchè torna comodamente nella tastatura. Or queste due si chiameranno corde, o voci metaboliche, ovvero mutative; perchè servono per le mutazioni, o uscite di tuono. Ciascuna tastatura dunque averà due ordini: il primo per le otto voci Diatoniche, e il secondo per le restanti, cioè per le Bemollari, per le Cromatiche, e per l' Enarmoniche, e le Metaboliche; sicchè tutte saranno divise in cinque classi, le quali loderei, che si diversificassero con proprj colori per rendere il negozio più facile in questo modo. La prima tastatura principale del Dorio si farà gialla, per la quale sarà a proposito qualche bel bosso: quella del Frigio si farà rossa; per esempio di verzino: e quella del Lidio bianca di avorio. I tasti Cromatici si potranno fare dell' istesso colore, ma punteggiati di nero, ovvero nel mezzo bianchi, e attorniati di nero, così;

perchè questo Genere nella densità è mezzano tra gli altri due, e gli Enarmonici tutti neri d' ebeno, siccome i Metabolici del colore di quel tuono, dal quale si prendono. I Bemollari, cioè le corde del Tetracordo congiunto si potranno distinguere con farli la fronte circolare, e non diritta per meglio rappresentare il *b* tondo; non solo i Diatonici, ma anco i Cromatici, ed Enarmonici. Otto dunque si troveranno le voci Diatoniche ordinarie, due le Cromatiche, altrettante l'Enarmoniche, ed una per *b* molle in ciascuno de' due Generi Cromatico, ed Enarmonico, e due nel Diatonico, e due finalmente le Metaboliche, le quali, benchè non siano necessarie (perchè le istesse unisone si trovano fra le ordinarie del tuo-

no

no vicino) tuttavia si pongono per facilità del sonare molte modulazioni, che fanno spesso le uscite in dette corde, come anco le altre unisone, che quì si vedono.

	Dorio.	*Frigio.*	*Lidio.*
		d	*b*
		♯*c*	*A*
	e	*e*	*bA*
		♮	*G*
Vnisoni.	*D*	*b*	
	♯*c*	*A*	*F*
	C	*bA*	
	♮	*G*	*bE*
		♯*F*	*D*
	A	*F*	
		E	*C*
	G	*bE*	
	♯*F*	*D*	

bianco — Sistema Lidio

rosso — Sistema Frigio

giallo — Sistema Dorio

Or

Or quì notisi, che le due voci metaboliche del Dorio non hanno le corrispondenti ne' due tuoni superiori, ma sono proprie del tuono Iastio, come altrove ho mostrato: il quale, perchè è mezzano tra li due Dorio, e Frigio, perciò si possono convenientemente quei due tasti mischiare di giallo, e di rosso, come si è accennato quì con l'ombre meno, e più dense: ma le due del Frigio avendo le corrispondenti nelle naturali Dorie, non occorre ascriverle ad altri tuoni, che a quello; e perciò noi le segnamo col colore giallo proprio di esso: e per l'istessa ragione le due Metaboliche del Lidio si hanno da reputare corde proprie del Frigio; e perciò col color di quello si contrassegnano. E' ben vero, che il *bE* del Dorio si trova anco tra le corde naturali del Missolidio, come si vede nell'addotto capitolo ma perchè quì non se ne fa menzione, molto meglio questa con il *bA* s'attribuisce al tuono Iastio. Mi è parso anco utile cosa il contrassegnare in qualche forma le corde cadenziali di ciascuno tuono nel Genere Diatonico; perchè negli altri due non sempre sono l'istesse in tutti i tuoni, e per minor confusione le ho tralasciate, e mi sono servito di un quadrato a guisa di base per esprimere con la stabilità, che dimostra il posamento delle cadenze: dove notisi, che alcuni hanno le due linee da una parte sola, cioè dalla dritta verso l'acuto per dinotare, che non sono cadenze principali, e che in esse si termina il *Melos* solamente all'ingiù, e non all'insù: per esempio nel Dorio questa si potrà usare per cadenza;

ma non questa

come ho provato nell'opera de' Generi, e de' Modi. Ma quanto all'uso, e all'utilità di questa divisione, notisi, che in quattro cose principalmente consiste. La prima, che in quest'instrumento si potrà praticare l'accordo perfetto in vece del participato, e comune, e non occorrerà spuntare le quinte, come dicono, ed aumentare le quarte; ma tutte le consonanze si potranno sentire nella loro giustezza, e conseguentemente i concenti riusciranno molto più soavi, ed eccellenti: e sebbene il Galilei pare che voglia, che le quinte un poco scarse siano più dolci delle giuste; tuttavia nè la cagione, nè l'esperienza suffraga a questa sua opinione; perchè le consonanze veramente tanto più sono soavi, quanto più si trovano nella loro giusta proporzione. La seconda utilità è questa, che con minor confusione, e maggiore esattezza si multiplicano le consonanze con aggiunta di altre corde oltre le naturali del tuono, nel quale si suona, che secondo l'uso comune, mettendole tutte in un solo sistema: per esempio, se io vorrò una terza maggiore sopra *E, la, mi* senza accrescere al sistema *un G, sol, re, ut* col diesi, prende-

rò in suo luogo l'*E*, *la*, *mi* Frigio, che è distante un Ditono sopra il Dorio. Terzo, le uscite brevi, che si fanno con molta difficoltà, e poca giustezza degli accordi, quì si possono fare facilissimamente, e con ogni esattezza. Quarto, le uscite totali, e mutazioni di tuono, che fino adesso non sono state praticate da' Moderni, si potranno mettere in uso con incredibile accrescimento della Musica, e potrannosi oramai far sentire le diversità de' Tuoni, che recano grandissima efficacia alle melodìe. Quinto, i due Generi (la notizia de' quali supponeva nella pratica quella de' Tuoni) si potranno parimente praticare puri, e misti, come si vorrà: poichè per le Monodie, o Melodìe ad una voce sola, e per un solo Cantore, e parimente per le Corodie, cioè canti di una sola aria per cantarsi a Coro in ottava, si potrà eleggere ora questo, ora quel Genere, e' Tuono puro, e semplice; servendosi nella sinfonìa instrumentale delle corde di altri Generi, e Tuoni, quando si vorrà; senza che tali concenti perdano il nome, e l'essere de' puri, e semplici; imperocchè la denominazione si deve fare dall'aria, che canta, che è la principale. E in questa forma con minor numero di tasti, e di corde, che nell'Archicimbalo del Vicentino, e di quelli altri si potrà rimettere in uso la vera pratica delle melodìe perfette.

Quanto poi alla lunghezza del sistema, e il numero delle ottave, che si richiedono in questo Instrumento, sebbene per ordinario quelli di questa sorte sogliono arrivare a . . . . . cominciando da *C*, *fa*, *ut* una quinta sotto il Γ, fino . . . . . . tuttavia non ci essendo regola di estendersi più, o meno, si potrà anche il nostro allungare quanto si vuole, avvertendo però, che il sistema Frigio cominci, e finisca un tuono più su del Dorio, e altrettanto il Lidio del Frigio. Nè anco è di necessità precisa incominciare i sistemi più da una corda, che da un altra, mentre si allungano tanto, purchè siano nella debita tensione: il che avverrà ogni volta, che queste nuove voci dal *D*, all'*e* del sistema Dorio corrispondano ad altrettante voci naturali, che un ordinario Tenore può formare più piene, e sonore dell'altre, e così tutti riusciranno accordati al suo tuono con fare il paragone solo dell'*A*, *la*, *mi*, *re*, o *Mese* del Dorio con la voce mezzana, e quinta in ordine di quelle nove, che si è detto potersi fermare comodamente da ogni ordinario Tenore. E' ben vero che io loderei, che il sistema di ciascuno fosse di quattro ottave, e che il Dorio cominciasse dall'*A*, il Frigio dal *G*, e il Lidio dall'*F*, o pure il Dorio dall'*E*, il Frigio dal *D*, e il Lidio dal *C*. Nell'istesso modo si potranno disporre queste tre armonìe nel Clavicembalo, con altrettante tastature, e tasti per ciascuna, facendo anco sentire qualche varietà di suono proporzionato alla natura di ciascuno sistema, con variarli non solo nell'acuto, e nel grave; ma anco nella materia delle corde, nell'alzamento loro sopra il fondo, nel luogo della percussione, nell'impennatura de' salterelli, e simili altre circostanze, che rendono di-

vér-

verſità di ſuono, procurando ſoprattutto, che il ſiſtema Dorio ſi avvicini al ſuono dell' Arpa, quel del Lidio eſprima piuttoſto la Spinetta &c. il Frigio ſia più ſpiritoſo, e allegro degli altri.

Quanto poi ſia neceſſario l' uſo di più Tuoni per la varietà delle melodie, conoſcaſi da queſte, che pure ora mentre io ſcrivo queſte coſe, il Sig. Iacopo . . . . . eccellente artefice di Clavicembali, e ſottile inventore di molte novità, per patria Fiorentino, uno ne ha per le mani, nel quale ingegnoſamente con mutare ſolo il regiſtro, le ſteſſe corde ſervono al Tuono di Roma, a quello di Firenze più alto un ſemituono, e a quel di Lombardìa più acuto del medeſimo di Roma un Tuono intero; in che conſiſte veramente la differenza de' Tuoni; ma ſeparata da' Modi, e non è quella, che ſi cerca. Tuttavia pare quaſi coſa facile, che queſta rcnovazione degli antichi Tuoni a' Fiorentini foſſe riſervata. Potrebbeſi anco per maggiore chiarezza differenziare le voci, e ſegni di ciaſcuna ottava in queſto modo: le due di mezzo più eſſenziali, e importanti delle altre, notarle con le ſole lettere; ma la più grave con le maiuſcole, e la più acuta con le minori. Le lettere poi della prima *E* graviſſima ottava, doveranno eſſere ſimilmente maiuſcole; ma ſe li potrà aggiugnere ſopra l' accento grave; ſiccome alle acutiſſime, le quali doverannoſi ſegnare piccole, ſi potrà dare l' acuto (uſate anco dagli Antichi Greci nelle voci più acute de' loro ſiſtemi) in queſto modo.

È F̀ G̀ À ♮̀ C̀ D̀ E F G A ♮ C D e f g a ♮ c d é f́ ǵ á ♮́ ć d́ é

Il che ſenza fallo è molto più a propoſito, che il duplicare, e triplicare le iſteſſe lettere.

CAPITOLO XXI.

Del modo di accordare l' Organo perfetto.

MA di poco frutto ſarebbe l' invenzione di queſt' Organo (il quale per contenere i Generi, e Modi principali, e maſſimamente per la giuſtezza de' ſuoi intervalli, ſiami lecito di chiamarlo perfetto) ſe ſi rendeſſe molto difficile nell' accordarlo, come ſuccede a queſti Archicembali co' taſti ſpezzati, che perciò pochiſſimo utile ſe ne cava. Ma non coſì avviene di queſto noſtro, che non tanto per avere minor numero di taſti, quanto per la giuſtezza degl' intervalli, molto più agevolmente, e ſpeditamente ſi accorda. Nè di ciò ſi maravigli alcuno; perocchè ſiccome

me più facilmente si tira una linea perpendicolare, che ogni altra, perchè sola ha la sua via determinata, e brevissima, e l'altre infinitamente si possono variare; similmente succede, che l'accordo perfetto più facile sia, che il participato, il quale è incerto, e variabile; rantochè ne' semplici Clavicembali, non poca fatica dura il Sonatore quando . . . .

. . . .

Ma in questo nostro, con tutta la varietà, che vi è, l'accordo riesce tanto facile, che tutte le voci Diatoniche, e Cromatiche si possono trovare per mezzo della Diapason, e della Diapente (che per essere le più perfette consonanze sono anco le più facili) da due corde in poi, che si trovano con aiuto del Ditono, ancora esso consonanza molto perfetta, la quale io tengo, che sia dell' istessa classe, che la Diapente, cioè, che deva annoverarsi tra quelle consonanze, che i Greci dicono *paraphone*, e i Moderni *consonanze piene*, le quali sono le più soavi di tutte, e mezzane tra le vote, dette da' Greci *antiphone*, cioè la *Diapason, e le sue replicate*, e quelle, che oggi dicono *vaghe*, e gli Antichi semplicemente *Symphone*, cioè *tutte le altre*. Le voci poi Enarmoniche, benchè non si possano trovare con l'aiuto delle consonanze; tuttavia con non molta difficoltà anch'esse si trovano con l'aiuto del solo udito, e senza la regola armonica: poichè basta solo col giudizio delle orecchie dividere in due parti eguali i tre semituoni *E, F: A, b:* ♮, *c*; che sebbene l'Accordo perfetto esclude ogni spartimento eguale; contuttociò niuna imperfezione sensibile ne seguirà: imperocchè per non avere quest' intervalli quasi niuna relazione con gli altri, e non potendosi con essi fare quasi altre consonanze, senza le corde metaboliche, che ottave, quinte, e quarte; queste si faranno facilmente sì giuste, quando tutti li tre semituoni egualmente si dividono: anzi volendo pure sotto, o sopra dette voci Enarmoniche fare delle consonanze seconde (che dicono *imperfette*) cioè *terze*, e *seste*, per esempio sopra *E*, cioè *E, la, mi* Enarmonico (per parlare secondo l'uso corrotto) vi si troverà la terza con la voce, o corda metabolica *bA*, la quale non sarà nè maggiore, nè minore, ma mezzana, e si potrà adoprare consonantemente: attesochè tutti gl' intervalli fra le due terze, e le due seste si possono prendere per consonanti, e per conseguenza quando i detti semituoni non fossero divisi egualmente (intendendo dell'uno in comparazione dell'altro) non darebbe ne anco fastidio, purchè le ottave fossero giuste. Contuttociò si sforzerà il Sonatore, per mio consiglio, di spartire quanto più similmente potrà quei semituoni, e quanto più si può in due Diesi eguali. Ancorchè meglio sarebbe se si potessero fare di due intervalli razionali, e quasi eguali, dividendo il semituono in una sesquitrentesima $\frac{31}{30}$ e in una sesquitrentesima prima $\frac{32}{31}$ facendo il primo Diesi un tantino maggiore del secondo. Ma perchè appena ciò si può fare con l'orecchio solo, non sarebbe inconveniente per qualche tempo, sinochè l'udito fosse

assuefatto, di servirsi del Canone. In ogni modo possiamo contentarci della divisione eguale, che appena si può discernere dalla detta razionale; non scemandosi per questo la perfezione delle consonanze, come avviene nella divisione del Tuono in quattro parti eguali, non adoprate dagli Antichi in Pratica, come comunemente si tiene; ma solo in Teorica; nè trovato da Aristosseno, ma molto prima di lui, e in quella del Vicentino, che divide ogni Tuono in cinque particelle eguali, e la Diapason in trentuna, la quale è imperfettissima, e fa malissimo effetto. E' vero, che altrove ho trovato, che la vera proporzione de' due Diesi Enarmonici è una sesquiventesimasettima $\frac{28}{27}$, e una sesquitrentesimaquinta $\frac{36}{35}$; ma non volendo impacciarsi col Canone

Tavola e Ordine de gl' Accordi.

si può praticare questi due intervalli $\frac{28}{27}$, $\frac{36}{35}$, o avvicinarsene almeno con la divisione eguale. Abbiamo quì posto per maggiore chiarezza, e aiuto della memoria l'ordine, con che si possono senza confusione accordare tutti i tasti di questo Instrumento, i quali si vedono contrassegnati, come gli ponemmo di sopra, procedendo dal grave all'acuto: e i numeri dimostrano quali voci si accordino prima, e quali poi. Ma notisi una cosa, degna veramente di considerazione, che le sette corde Diatoniche *A*, ♮, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, si dividono in due classi, l'una delle quali comprende queste quattro *C*, *D*, *F*, *G* caratteristiche, o indiziali de' quattro Modi, Lidio, Frigio, Ipolidio, Ipofrigio; e l'altra le tre rimanenti *A*, ♮, *E*, indiziali de' tre Modi, Ipodorio, Missolidio, Dorio: con questa mirabile analogia, che siccome le quattro simbolizzano

tra

tra loro, e le tre similmente; così anco tali corde si trovano scambievolmente col mezzo della Diapason, e della Diapente; ma non quelle di una classe con quelle dell' altra; e perciò volendo dall' una passare all' altra nell' atto dell' accordare, fa di mestieri prendere una delle consonanze seconde, cioè il Ditono, più presto che il Semiditono, siccome ne' primi accordi si prende la Diapente, e non la Diatessaron. E così dunque con l' aiuto del Ditono troveremo la comunicanza, che ha una classe con l' altra. L' istesso segue, quando dopo avere accordato le corde Diatoniche, vorremo passare alle Cromatiche; perchè non avendo comunicanze di Diapente con le Diatoniche, ci serviremo similmente del Ditono, e con l' ordine, che si vede, troveremo tutte le corde, anco quelle, che distano dalle loro principali un solo comma. Sarà dunque bene volendo dare principio all' Accordo, cominciare o dall' *E*, o dal *C*, prendendo l' una per fondamento de' tre Modi, e l' altra de' quattro; e facciasi poi o a mente, o col paragone di altri Instrumenti accordati, o col Tonorio, poco importa. Sarà bene ragionevole, volendo nel nostro Instrumento cominciare dalla prima rastatura, o dal Tuono Dorio, mettere nella sua tensione la corda *E*, alla quale perciò abbiamo soprapposta l' unita in maggior forma *I*; dopo questo, accorderemo sopra essa in ottava l' *e*; poi sopra l' *E* accorderemo il ♮, *mi* in quinta, e così l' altre di questa classe; dipoi passeremo alla seconda classe col transito del Ditono, accordando il *C* sotto l' *E*, e al *C* parimente aggiusteremo l' altre di quella classe, con le consonanze di Diapason, e di Diapente. Accordato il genere Diatonico passeremo alle corde Cromatiche, cominciando prima dal *C*, con l' acuto del Ditono sopra l' *A*; e poi similmente l' altre fino al ♮, o la Paranete Synemmenon Cromatica, che sarà l' ultima. Accordate che saranno queste ventidue voci (che contengono una Diapason, e un Tritono) potremo accordare il restante del sistema, e poi accordare il Frigio, cominciando similmente dalla sua corda cardinale, o iniziale *D*, tenendo per tutto il medesimo stile, e finalmente accordare il Lidio, cominciando dalla sua iniziale *C*, fino alla fine.

Tavola delle Consonanze.

c ♭E E F G ♭A ♭Â A c
3 3 4 5 6 6 6 ω
i a i ai a

×C E Ê ×F A Â ×C
3 3 4 6 6 ω
i ai a ai

D F ×F A b ♮ d
3 3 5 6 6 ω
i a i a

D ×F G ♮ ♮ d
3 4 6 6 ω
ai ai a

♭E G ♭A b ♮̂ c ♭e
3 4 5 6 6 ω
a ia a

E G A ♮ c ×c e
3 4 5 6 6 ω
i i a

Ê ♭A Â ♮̂ ×C ĉ
3 4 5 6 ω
ia ia

F ♭A A b c D f
3 3 4 5 6 ω
i a a

Ma notisi, che il 3 con l' *i* sotto vuol dire terza minore: coll' *a*, maggiore, e così il 6. e quelle cifre, che hanno l' *i*, e l' *a* dinotano le terze, e seste mezzane; siccome il 4 significa la quarta, il 5 la quinta, e l' 8 l' ottava. Nè ad alcuno dia fastidio, che sopra alcune corde poche consonanze si trovino; verbigrazia il ♮ non ha la quinta, nè la terza maggiore sopra; ma solo la terza, e sesta minore, e la quarta prima; perchè con l' aiuto de' Tuoni vicini molte altre consonanze si formano; potendosi nel medesimo tempo toccare i tasti di due, come per esempio sopra il ♮, *mi* Dorio si trova il ditono, toccando il ♮, *mi* Frigio, e sopra l'*E*, *la*, *mi*, parimente toccando l'altro *E*, *la*, *mi*. Il volere poi sopra ogni corda servirsi di ogni sorte di consonanza è una delle maggiori corrutrele della povera Musica; perchè da questo in gran parte nasce, che non molta varietà si sente tra le melodìe, e quella poca diversità, che sarebbe tra gli odierni Modi, affatto si confonde, e cancella. Poichè se sopra quelle corde, che naturalmente hanno le consonanze minori, come l' *E*, ed il ♮, sarà lecito con l' aggiunta di un Diesi, ogni volta che si vuole, farle maggiori, e per il contrario sopra quelle, che le hanno maggiori, come il *C*, e l' *F*, con l' aggiunta del *b* molle farle minori, qual diversità si potrà sentire mai ne' Modi, e nelle Melodìe fondare in essi? Mi dirà alcuno, che ciò si fa per meglio esprimere le parole, le quali quando sono allegre, le consonanze imperfette si accrescono, e quando sono meste, si diminuiscono. Ma questo è pretesto vano, e frivolo; perchè la verità è, che questa licenza si pratica principalmente per far sentire i concenti più pieni, e sonori, e accomodare più facilmente le fughe; che, come altrove ho detto, è uno snervare, e togliere l' anima alla Musica, riducendola a una semplice sinfonìa di suoni, e di vocali. Nè anco questa scusa fa al proposito; perchè dovendosi imitare tutto il senso, e non le parole spezzate, come dicevo di sopra; per qual causa non potrò io terminare le cadenze (che fanno la maggiore diversità dell' aria) nelle corde, che reggono le consonanze minori, quando il soggetto è mesto, e per il contrario, quando è allegro, e vivace. Il che se alcuno vorrà fare in tutte le corde, confonderà senza fallo un Modo con l' altro, e potrà forse fare la Melodìa soave, e sonora alle orecchie; ma non mai efficace, e affettuosa. Anzi volendo variare le cadenze, quando il soggetto di mesto si muta in allegro, o al contrario, altro effetto farà il variare similmente il Tuono intero, come si potrà conoscere nel nostro Instrumento.

Tengasi dunque per fermo, che a volere, che le melodìe siano efficaci in muovere gli affetti, di poche parti bisogna, che siano; e che siccome i Modi hanno diverse arie, e modulazioni, così richiedono qualche diversità nelle consonanze, e nel Contrapunto; perchè è vero, che il Modo Missolidio, che fa le sue posate, e cadenze in ♮, *mi*, ed *E*, *la*, *mi*, è mesto, e languido in virtù della sua semplice modulazione; ma è anco vero, che quando

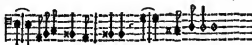
do sopra quelle corde non vi si faranno altre consonanze, che quelle, che naturalmente vi s'incontrano, più mesta, e flebile diverrà la sua melodìa: onde se per far sentire il concento più sonoro, e soave, si toccherà sopra la detta corda, per esempio il *D*, *la*, *sol*, *re* col Diesi, e non il naturale, perderà assai quest' armonìa della sua proprietà. In somma nessuna cosa ha tutte le perfezioni; e così le Musiche, che sono troppo artifiziose, perdono quell' energìa, che gli dà il procedere naturale, e semplice; e quelle che più riempiono l'orecchie, meno s'imprimono nelle facoltà più interne dell'anima; e quelle, che hanno ogni sorte d'intervallo, e accoppiamento di consonanze, assorbiscono tutte le varietà, che si potrebbono far sentire una dopo l'altra.

CAPITOLO XXII.

Del variare la Melodìa con diverse cadenze, e con l' uso di varj Tuoni.

DOpo avere mostrato di quante sorti di Melodìa sia capace la Musica Scenica, e accennato, che la maggiore, e più importante varietà si dee formare dall'uso di più Tuoni, conforme il costume antico, e con quale metodo si possano restaurare; ora pare convenevole di considerare, come con essi, e in altra maniera si possa diversificare, e abbellire questa istessa Musica, e servirsene a proposito. Si può dunque variare in tre maniere, principalmente quanto all' aria, o trattenendosi sempre nel medesimo Tuono (prendendolo nel vero significato) come fa il canto piano, e perlopiù anco il figurato de' più antichi Autori: o ricercando qualche corda di un Tuono accidentale, massime vicino per semituono, sparsamente in quà, e là, come usano li più Moderni, che si servono di segni accidentali, senza però conoscere quello, che fanno; perchè si pensano uscire del Genere, benchè veramente eschino del Tuono; e tali sono le Musiche del Principe, del Pecci, e del Monteverde, e ancora di altri, che non usano le corde accidentali tanto spesse: e finalmente uscendo affatto di un Tuono in un altro, come facevano gli Antichi, e come ho accennato il modo di poter fare anche oggi, per quanto mi è conceduto dalla brevità del Discorso. Nel primo modo si può diversificare assai la Melodìa con usare varie cadenze, senza riguardo di farle più in una corda, che in un altra, purchè l'orecchio lo consigli, e la qualità del soggetto lo richieda, senza curarsi, che certi scrupolosi osservatori delle regole del secolo rozzo ti rimproverino l'essere uscito del Modo: poichè consistendo la varietà degli odierni Modi, e in parte degli Antichi, nella diversità delle caden-

denze: ſi vede eſpreſſamente, che queſta è una di quelle coſe, che ſi predica di continuo, e mai ſi oſſerva: imperocchè quale è quella Melodìa, nella quale non ſi facciano cadenze quaſi di ogni ſorte, e anco ne' Canti Eccleſiaſtici, fuori delle tre principali del Modo; cioè le due eſtreme dell' ottava, e la mezzana, che divide la quinta dalla quarta? e ciò non ſolo non dà faſtidio alle orecchie; ma reca grandiſſimo diletto. E' ben vero, che regolarmente parlando, nelle clauſole di ſenſo perfetto ſi deve terminare la cadenza nelle corde principali; per eſempio nel modo Frigio in *D*, *la*, *ſol*, *re*, o *G*, *ſol*, *re*, *ut*, eſcludendo *A*, *la*, *mi*, *re*, ed *F*, *fa*, *ut* contro l' opinione comune; ma le cadenze mezzane, cioè quelle, che non terminano perfettamente il ſenſo, ſi poſſono, e devono fare in altre corde; maſſime in quella, che divide in due terze la propria quinta, la quale contro la ragione della Melopeia, e ſolo in riguardo del Contrapunto (col quale i Moderni regolano ogni coſa) viene reputata per cadenza regolare, e propria. Ora notiſi, che quando io parlo delle cadenze, intendo di quelle clauſole, che ſi fanno in ogni cantilena, come i periodi nell' orazione, quando bene non aveſſe alcuna accompagnatura di altre voci, e Inſtrumenti, come nel canto Eccleſiaſtico, che pare ſia detto da' Greci κατάληξις, ovvero κατάλογη; e non di quella, che ſi conſidera fra due, o più parti, nella quale entra la conſiderazione di una conſonanza perfetta, e ſpeſſo di qualche diſſonanza precedente; perciocchè queſte non ſono cadenze della Melodìa, o Melopeia; ma del Contrapunto, o Symphoniurgia, cioè συνκαταλήξεις, e non καταλήξεις; maravigliandomi, che il Zarlino, e altri non le abbiano diſtinte, e parlatone ſeparatamente. Ma tornando al propoſito, dico, che ſebbene le cadenze naturali, o proprie, ſono veramente dilettevoli a udire, e danno gran comodità al Compoſitore, ſervendo, come ſi ſuol dire, di luogo comune; tuttavìa non ſono da uſare così frequentemente, come ſi fa; perchè la Muſica rieſce troppo ſimile, e rincreſcevole, e piuttoſto ha forma di arie, o canzoni, che di Melodìa rappreſentativa, o imitativa. E ſiccome un eſperto cuoco non tutte le vivande condiſce col zucchero; ma alcune con condimenti dolci, altre con agri, altre con acuti, ed aromatici; così deve fare anco il giudizioſo Muſico, variando non pure il procedere dell' aria; ma di più la ſequenza del concento (per dire qualche coſa anco di queſta parte) uſando ora di conſonanze perfette, a guiſa di ſapori dolci: ora delle imperfette, o ſeconde, quaſi di condimenti aromatici, e altrove delle diſſonanze, come di ſapori agri, ed eccitativi dell' appetito. Ma in queſta parte poco ſi può di vero aggiugnere alla ſottigliezza de' Moderni, ſe non foſſe un oſſervazione, che ho fatto, che i concenti a poche voci, per eſempio a tre, poſſono avere qualche varietà maggiore, che i numeroſi, e a molte parti, in riguardo cioè di uno con l' altro: benchè ciaſcuno da per ſe abbia minore varietà, che una ſinfonìa di molte voci. Per eſempio facendoſi un Trio,

Trio, nel quale le consonanze maggiori sempre fossero di sotto, o un altro, nel quale al contrario sempre fossero di sopra, non ha dubbio, che riuscirebbono tra loro molto diversi di aria, e che averebbono qualche varietà, che è impossibile trovarsi tra due quali si siano concenti di molte voci, nella quale maniera si potrebbono fare molte variate fogge di pitture, se si adoprassero poche sorte di colori per quadro, e non tutti in un medesimo, come si fa negli odierni concenti; onde poco si possono variare dall'uno all'altro. E ciò sia detto così di passo; perchè altrove ho discorso con probabili ragioni, che gli Antichi, i quali erano più sobrj, che noi, si potrebbono essere serviti di qualche simile distinzione, e obbligo nelle modulazioni, e accompagnamento de' Modi, o Tuoni più generali, secondo l'ufizio particolare di ciascuno. Ma tornando al proposito nostro, è da commendare il giudizio del Monteverde, il quale, lasciando da banda queste superstiziose regole, seppe molto bene variare con la diversità di cadenze il principio della sua Arianna, facendo restare il primo verso, *lasciatemi morire* in *E, la, mi*, e l'istesso replicato in *D, la, sol, re*, cadenza sua propria. Dopo questo: *E chi volete voi, che mi conforti* in *G, sol, sol, re, ut*. *In così dura sorte* in *A, la, mi, re*. *In così gran martire* in ♮, *mi*, e *Lasciatemi morire* di nuovo ridetto, resta in *F, fa, ut*, e l'istesso ancora replicato in *D la, sol, re*, con cadenza finale; onde in questi pochi versi ricerca, si può dire, tutti i Modi, che veramente non sono più di quattro, quante sono le specie della Diapente, che facciano qualche diversità: poichè quella, che nasce dalla diversa specie di Diapason, malamente si può conoscere, se non disponendo i Modi alla guisa antica. Similmente si può conoscere quanto bello effetto faccia nel Prologo dell'Euridice quella varietà di desinenze di ciascuno verso di ogni quaternario: imperocchè il primo resta in *C, sol, fa, ut*, il secondo in *A, la, mi, re*, il terzo in *G, sol, re, ut*, il quarto in *F, fa, ut*, che è la cadenza finale. La qual cosa torna bene per la disposizione de' versi, nella fine de' quali il senso resta non del tutto sospeso; onde tutta l'aria ne riesce maestosa, e leggiadra. Non solo però all'ultima nota bisogna avere risguardo; ma alla penultima ancora, che fa gran diversità nella cadenza, come la penultima sillaba nel verso. E perciò, dove il soggetto lo richiede, si potrà restare con due, o più note nell'istessa corda; benchè per essere tale cadenza meno soave, non si usi per ordinario. Il che si vede giudiziosamente osservato dal Peri, dove dice

Per-chè ciascun si strugga, e si consumi.

che qualcun altro averebbe usato così.

Valendosi dunque di questo avvertimento l' accorto Compositore, non gli succederà di usare troppo spesso certa modulazione, che troppo frequentemente si sente in queste Musiche Sceniche, così.

. . . .

. . . .

. . . .

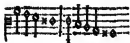
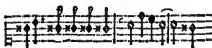
Il che è molto degno di biasimo; perchè viene in fastidio, e dimostra, che il Musico sia molto scarso d'invenzione. Porrà dunque il Compositore non solo restare in quella corda, che tornerà più comoda alle sue modulazioni; checchè ne dicano il Gaffuro, il Glareano, e simili; ma passare anco dal ♮ quadro al *b* molle; o per il contrario, secondochè il soggetto richiederà, e come l' istesso Monteverde praticò prudentemente nel detto lamento, servendosi in ciò del giudizio dell' orecchio, che in questa parte è il più sicuro.

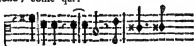
CAPITOLO XXIII.

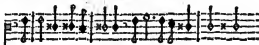
Dell' uso delle corde accidentali, e uscite di Tuono.

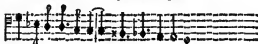
EL' istessa regola di consigliarsi con l' orecchie si può dare anco nella seconda maniera di variare il canto, che si fa co' segni accidentali, cioè con brevi uscite di un Tuono all' altro; imperocchè non riconoscendosi in esse propria forma, e procedere più di un Modo, che di un altro, non si può dare per regola di uscire, o passare al Dorio, quando il soggetto sarà grave; o al Frigio, quando sia coneitato, e vivace; e però solo si possono notare alcune osservazioni in generale, come è questa, che quasi ogni corda accidentale ha universalmente del patetico, ed è buona ad esprimere ogni sentimento affettuoso: benchè propriamente quelle, che inducono intervalli più piccoli, e ristretti de' naturali di quel luogo, come la Semidiapente in luogo della Diapente, o la Semidiatessaron in luogo della Diatessaron, sono buone per esprimere sentimenti teneri, e molli; e per il contrario, quelle, che inducono intervalli maggiori, come Tritoni in luogo di vere quarte; vere quinte in luogo delle false; Tetratoni in luogo di vere quinte, sono idonee per il contrario a esprimere sentimenti

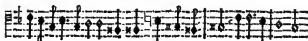
viva-

vivaci, e arditi. L' usare il Diesi ✳ nella penultima nota della parte acuta, che canta, come si fa il più delle volte, in *C*, *sol*, *fà*, *ut*, ed *F*, *fa*, *ut*, ed anco talvolta in *D*, *la*, *sol*, *re*, e, *G*, *sol*, *re*, *ut*, massime nello scendere, sono cadenze veramente soavi, e delicate, considerate in una voce sola, e molto più in concento; particolarmente quando la terza minore si fa maggiore; ma non converrebbono alle melodìe Frigie, che contenessero materie virili, ed ardire; quando si volesse tale modo usar puro; perchè, come altrove ho mostrato, queste sono corde propriamente prese dal Tuono Iastio, o Ionico, che era tenero, ed effeminato, e pare anco, che molto si usassero ne' Modi Lidj, quando le cadenze scendevano in *F*, *fa*, *ut*, o *C*, *sol*, *fa*, *ut*, convertendosi la Diatessaron nella Semidiatessaron, e la Diapente nella Semidiapente, così.

Maggiore varietà anco fanno due Diesi segnati in due corde contigue, come in *C*, *sol*, *fa*, *ut*, e *D*, *la*, *sol*, *re*, *F*, *fa*, *ut*, e *G*, *sol*, *re* (che sono veramente mutazioni di Tuono più formate) senza parlare delle più stravaganti, che alcuni fanno senza molta necessità, come quando mettono i medesimi segni nelle corde di *E*, *la*, *mi*, ed *A*, *la*, *mi*, *re*, che sono stabili nel sistema; ancorchè tali segni accidentali occorrano nella connessione de' Tuoni all' uso antico, quando si passa da uno ad un altro molto diverso di specie. Ma queste voci, o perchè siano difficili ad intuonare giuste, o perchè siano molto insolite, non mi paiono di quella delicatezza, che molti dicono, i quali, se vogliono confessare la verità, più stimano sì fatte cantilene per essere straordinarie, e difficultose; che perchè siano più soavi delle comuni, e ordinarie: comecchè confessino, che di rado, o non mai si cantano giuste. Sino a tanto dunque, che la vera maniera di servirsi di queste uscite di Tuono venga in luce, si potranno adoprare queste corde accidentali dove il soggetto lo ricerca, trasportando anco le voci, o corde della parte grave, se vorremo veramente fare un intera uscita di Tuono; ma senza curarsi gran fatto di alterare *E*, *la*, *mi*, ed *A*, *la*, *mi*, *re*; perchè rendono piuttosto durezza, che soavità di canto, e malamente s' intuonano, le quali sono credute comunemente corde Enarmoniche, ma con grande errore. E perchè gli affetti stessi de' sentimenti, e del parlare richiedono questo uso delle corde accidentali, di quì si può anco conoscere, che da' soggetti patetici dipende in gran parte la varietà delle melodìe, nella quale si vede, che il Peri mette molto studio, restando molto a proposito in certe corde Metaboliche, oggi tenute per Cromatiche, come quì.

Non chieder la cagion del mio dolore.

E in quelle, che sono Cromatiche, e insieme Metaboliche, o mutative di Tuono, come qui.

Che nar - - ri:o - hi - mè, che sento

E in quelle, che sono veramente Cromatiche, e inducono il semituono minore intervallo Cromatico, come

Spet - tacol di miseria, e di tormen - to,

nel qual passo vi è mistura non solo di Genere, ma anco di Tuono; poichè nel proposto tema Cromatico essendovi il *C, sol, fa, ut*, col Diesi, che tiene il luogo del *D, la, sol, re*, che è la *Lichanos* . . . . . . Diatonica, se si prende per Cromatico puro, detta corda si deve intendere che sia di un altro Tuono, o pure quando si pigli per la *Lichanos* . . . . . . Diatonica, il soggetto sarà di un solo Tuono; ma misto di Diatonico, e Cromatico. E l' istesso si deve intendere di quest' altro passo.

Ver - sa il tuo car' Or - feo dal cor interno

Hanno similmente molto del patetico, e del scenico i passi interi, che escono di Tuono, come questo.

Luce di questi lumi fatti al tuo dipartir fon - tane, e fiu - mi.

Ora

Ora queste cadenze insolite, e straordinarie pare, che fossero chiamate da' Greci παρακατάλογαι, delle quali Plutarco ne fa autore Archiloco, uno di quegli antichissimi Poeti, e Musici, che molte cose principali ritrovò in questa professione. E Aristotile ne' Problemi musicali dice, che hanno del tragico, cioè, che per essere molto patetiche si adopravano assai nelle Tragedie. Il quale vocabolo non è stato finora forse inteso, come moltissimi altri significantissimi, e proprj di questa facoltà, che altrove in qualche occorrenza si accenneranno.

CAPITOLO XXIV.

Altri avvertimenti più generali circa la Musica Scenica, e suoi ornamenti.

ORa essendosi veduto sommariamente come la Musica delle Scene si possa, e debba variare con l'uso de' Generi, e de' Modi, proseguiamo il nostro discorso, dando alcuni ricordi generali intorno a quello, che universalmente in questa sorte di Musiche si deve osservare. E prima diciamo qualche cosa de' passaggi, e di altri ornamenti, o condimenti del canto, come Trilli, Accenti, Strascini, e Tremoli, de' quali perchè altrove ho mostrato la vera differenza, e come fossero chiamati da' Greci, non starò quì a ripetere il medesimo. I passaggi dunque (sotto il qual nome comprendonsi anco i passaggetti brevi, da alcuni detti Accenti, e le Neume del canto piano) siccome adoprandosi come conviene, e ne' debiti luoghi recano mirabile grazia, e soavità alla cantilena; così usandosi altrimenti generano piuttosto fastidio alle purgate orecchie; e benchè, come i periti Musici confessano, tolgano più presto l'efficacia alla Musica, e servano più presto per contentare quelli, che meno intendono, e per isfogo de' Cantori, che vogliono mostrare la loro disposizione (intendendo de' lunghi) che per accrescere perfezione al canto; tuttavia se in alcun luogo si possono tollerare, ciò pare, che sia veramente (contro l'opinione comune) ne' Teatri, dove concorre ogni sorte di popolo, e in maggior copia sempre gl'ignoranti, che gl'intelligenti, è meglio, che ad ogni altra sorte, adattarsi alla melodìa di Scena; poichè in essa si cerca e con gli abiti, e con l'esquisitezza del gesto, e della favella, e conseguentemente anco nella Musica di mostrare dove può arrivare l'artifizio umano, e di dare quel contento, che si può maggiore alla vista, e all'udito. Il che non così accade negli altri luoghi; perciocchè nelle Chiese, dove massimamente doverebbesi usare il canto grave, e modesto, e far sentire bene quello, che si dice (ancorchè oggi ciò poco si osservi) i lunghi passaggi sommamen-

te

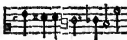
te si disdicono. Nelle camere parimente, dove si suole cantare qualche delicata melodìa, e nelle radunanze di persone intendenti di Musica non tanto vi si richiedono per usarle, come si dice, a tutto pasto, ma più parcamente. Ma contuttochè le Scene siano il suo proprio luogo, ricordinsi però i Compositori, e i Cantori stessi, che non possono mai piacere agli uomini di buon senso, e giudizio quei tanto lunghi, che sospendono troppo la sillaba, e l'intelligenza delle parole. Ma che diremo di quelli, che per la loro prolissità non si possono proferire con un fiato solo, ma è necessario interromperli? Certamente fanno bruttissimo sentire, e quel che è peggio, hanno molto del ridicolo, e disdicevole, e si possono assomigliare a quella così noiosa esitazione di alcuni, che tartagliano, che dà tanto fastidio alle orecchie. E perchè quelli, che contengono nel mezzo note puntate, fanno in parte l'istesso effetto, rappresentando non quelli, che esitano nel parlare, ma quelli, che per non impuntare, rinforzando il fiato, raddoppiano la vocale; mi pare, che non siano molto da stimare, e anco perchè hanno troppo del salterello: onde non possono mai bene adattarsi a' soggetti gravi, e modulazioni continuate senza tale sorte di note salterellanti: massime anco perchè è necessario, che i movimenti, e Ritmi de' passaggi non siano diversi, o contrarj da quelli di tutta la cantilena, al che doverebbono pure i Moderni avvertire; ma per possedersi oggi poco la natura del Ritmo, niuno attende a queste sottigliezze. Sicchè per mio credere, questa sorte di passaggi di tempi, e note diseguali, e puntate, al più, al più si può concedere in certe ariette, o canzoni da ballo, e non in altre cose, benchè qualche nota puntata, e lunghetta nel principio, e nella fine di essi veramente riesca graziosa; massime in soggetti allegri, o indifferenti. Ma ne' gravi, e malinconici non si doverebbe a giudizio mio uscire de' quieti, ed egualmente tirati, i quali meglio rappresentano l'unità di quella sillaba, o nota, che diminuiscono, che non fanno gli altri. E per l'istessa ragione i più veloci sono i più belli, parendo quasi un suono continuato, come avviene al suono di una corda percossa per la somma velocità de' suoi ripercotimenti: benchè veramente siano piuttosto un' aggregato di molti suoni interrotti, che un solo, e continuo, come dottamente osservò Boezio, dando l'esempio di un tizzone di fuoco, che velocissimamente si giri attorno. E siccome ogni sorte di linea si riduce alla retta, o circolare, che sono la misura, e norma di tutte; così direi, che ogni sorte di diminuzione, e accidentale ornamento di canto non si doverebbe tanto partire dall' essenziale fondamento della progressione melodica, e ritmica della proposta cantilena, che quasi totalmente la distruggesse, o l'alterasse: il che segue ogni volta, che i passaggi diminuiscono in modo tale qualunque nota, o suono, che rappresentano alla mente un idea di canto, molto diversa da quella della semplice melodìa E così noi vediamo, che una linea crespa, detta da' Greci ἑλικοειδὴς, o diritta, o circolare
che

che sia, quanto più è minutamente, ed egualmente increspata, tanto più rassomiglia la linea uniforme, e pare più vaga in vista: e tali sono i passaggi veloci, ed egualmente tirati, i quali si possono agguagliare ad una linea crespa, e torta, o circolare, siccome i Trilli, e Gruppi ad una dritta, ma similmente increspata. E' ben vero, che quelli, che a poco a poco spasseggiano, e usano note più veloci, sono più leggiadri degli uniformi; ma forse non così bene si confanno con le cose meste, e languide, come quelli, che al contrario cominciano con velocità, e pian piano rallentano il loro camminare; perchè meglio esprimono un certo languore, e mancamento di forze. Ma quelli, che vanno a onde, cioè ora rallentano, ora accelerano il corso, non già a scosse, e ad un tratto, ma piacevolmente, sono i più belli, ed universali; e ciò si deve intendere non meno nel piano, e forte, che nel lento, e veloce. Un altra cosa voglio avvertire, perchè non ho veduto nessuno, che ne parli, che per bene mantenere la natura, e proprietà de' Modi (come convien fare, volendo che la Musica sia efficace) bisogna guardarsi, che l'estreme note de' passaggi, cioè le prime, ed ultime, e le più acute, e più gravi non tocchino altre corde, che le proprie, e naturali di quel Modo; perchè altrimenti il canto riuscirà sempre meno arioso, ed affettuoso. Si può dunque concludere, che i passaggi meglio si convengano nelle cose indifferenti, che nelle patetiche, o affettuose (intendendo con queste voci, come è il dovere, qualunque sorte di affetto) e tra le affettuose, meno nelle meste, che nelle allegre, e vivaci. E facendo anco simile distinzione nella parte del costume, dico, che nelle cose gravi, e severe meno vi si richiedano, che nelle leggieri, e di soggetti più bassi, e non così maestosi. Ma quanto al mettere la voce, come dicono, che è quello, che in Greco si dice ἐκφώνησις, sebbene il Caccini dice assolutamente, che lo scemarla a poco a poco, riesce più affettuoso, che il crescerla: tuttavia ci userei distinzione, imperocchè per l'espressione di affetti languidi, rimessi, e femminili, come timore, mestizia, e simili, tale sorte di pronunzia più si richiede, che la contraria; ma negli affetti vivaci, e virili, come sdegno, giubbilo, e simili, meglio senza dubbio sarà il cominciar piano, e alzare poi la voce. E nell'una, e nell'altra maniera ci ha luogo quella, che molti dicono *Esclamazione* (perchè accresce energìa agli affetti di amendue le sorti) che è un rinforzamento repentino dell'istessa voce dopo avere proferito la sillaba per alquanto tempo più pianamente, aggiungendo anco qualche poco quel brevissimo piegamento di voce, che si sente perlopiù nelle ultime desinenze delle sillabe di chi canta con grazia, e tenerezza, e anco nelle corde materiali, e fori de' Flauti, quando le dita si levano da esse a poco a poco, che non è altro, che quel Plasma degli Antichi, ripreso negli Oratori da Quintiliano. Quanto al Trillo, che è uno increspamento (*vibratio*) di voce, preso forse da' Rosignoli, che non altera sensibilmente il Tuono, perchè ac-

accresce vivacità, e certo brio, pare che sia più convenevole alle materie allegre, che alle meste; ma contuttociò si può quasi usare per tutto, massime nelle cadenze, dove s'incontrano note lunghette, o puntate; perchè fa bel sentire. Ma quel tremolamento di voce, che fanno alcuni (che è come un Trillo imperfetto) non è da usare, se non in soggetti rimessi, e femminili; perchè ha troppo dell'effeminato, e non conviene a patto nessuno a Musiche virili, ed eroiche. Parimente l'alzamento continuo, e abbassamento di voce, che imita il suono di una corda di un Violino, che si tocchi con l'archetto, spingendovisi sopra il dito nell'istesso tempo in giù, o in su, ha troppo del femminile, ed a sole femmine conviene usarlo (le quali anco ne hanno maggiore facilità, per essere la loro voce molto pieghevole) in soggetti molto teneri, o flebili, ne' quali non disdice; siccome ne' castrati parimente si può tollerare. E ciò intendasi fuori di Scena; perchè le Musiche Teatrali non sono sottoposte a questo rigore, anzi se il canto deve esprimere proporzionatamente il parlare comune affettuoso, come è il dovere, e Quintiliano stesso (gran maestro dell'Arte Oratoria, e, per quanto si vede da' suoi Scritti, molto intelligente di Musica) reputa i piegamenti di voce (ch' egli chiama *flexus vocis*) molto efficaci, e necessarj negli affetti flebili, e compassionevoli, debbiamo far conto, che questo avviso sia dato ancora a' Musici, e Cantori di servirsene dove si cerca di muovere la compassione, e provocare altrui al pianto. Questo pare, che oggi sia detto strascino con nome equivoco, poichè così si chiama anco un passaggetto breve vocale, o instrumentale, che non ripercuote le voci, da altri detto *accento*, e *grazia*. Ma quei brevissimi piegamenti nelle desinenze delle voci, e ne' transiti da una all' altra, pare che si possano usare più largamente; cioè dove non si richiede, che la Musica sia severa, e alquanto dura; perchè corrispondono a quell' armoge del colorito, cioè quel piacevole transito, che nelle pitture si fa da un colore all' altro, senza il quale siccome elleno sarebbono crude, o secche, e con esse si rendono morbide, e più dolci; così il canto senza questo Plasma riesce più duro, e più virile, o severo. Al che allude Cicerone *lib.* III. *de Orat.* dicendo. *Quanto meliores sunt, & delicatiores in cantu flexiones, & falsae voculae, quam certae, & severae.* A proposito di che scrive Plinio dopo Teofrasto una cosa notabile della diligenza degli Antichi circa gl' Instrumenti di fiato, la quale voglio riferire; perchè non so se finora sia stata intesa, che fino ad Antigenide sonatore di Piffero, che fu il primo a usare il Plasma in tale Instrumento...... Ma questa parte degli ornamenti del canto, siccome le altre della Musica ha gran bisogno di essere diligentemente raffinata da qualche pellegrino ingegno; perchè fino ad ora niuno ha mostrato tutte le differenze, che ci sono, nè l'uso loro, cioè come secondo la varietà de' soggetti si deve adoprare questa, o quella, e in pratica vediamo, che con molta confusione, e licenza tutte queste grazie si usano indifferentemente. CA-

CAPITOLO XXV.

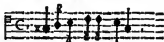
Dell' imitazione di quello, che ſi dice, o ſi canta.

UNA delle più importanti coſe in queſta ſorte di Muſiche, che recano maſſimamente un eſpreſſione viva, ed efficace di quello, che ſi dice, è il ſapere uſare sì fatti intervalli, e movimenti, o Ritmi, che rappreſentino vivamente all' imaginativa quell' iſteſſo, che nel canto ſi contiene. Nel che pongono veramente grande ſtudio i Moderni; ma come altrove ho diſcorſo, pigliano la coſa al roveſcio di quello, che doverebbono, per mancamento ſenza fallo di buoni precetti, e per l' imperizia di quelli, che hanno trattato ſinora di queſta profeſſione dal Zarlino in poi, il quale in queſta parte ſi laſcia pure, come gli altri, traſportare dalla corrente. L' errore conſiſte in queſto, che in vece di eſprimere, o imitare tutto il concetto, dandoli convenevole melodìa, ſi mettono ad eſprimere le parole ſeparate, e in ciò credono, che conſiſta la vera imitazione delle parole, come la chiamano, ancorchè queſto ſia un modo d' imitare molto goffo, e troppo affettato; e pure quaſi tutti ci caſcano, credendoſi di moſtrare un grande artifizio; imperocchè ſe moduleranno parole, che ſignifichino lunghezza, durazione, continuazione, e ſimili, uſeranno note tanto lunghe, che è una morte l'aſcoltarle: ſe vi ſarà qualche parola, che dinoti altezza &c. o ſi parli di Cielo, Stelle, e coſe ſimili, ſubito fanno una ricercata delle più acute, e più alte note della cartella; e per il contrario, ſe ſi parlerà di calare, ſcendere, cadere, abbaſſare &c. o ſi nominerà l' Inferno, faranno calare di piombo la voce ſino alle più gravi note del ſiſtema. E quello, che è peggio, ſe ſi avverranno nella voce ſoſpiro, o ſoſpirare, non ſi faranno ſcrupolo d' interrompere quella parola ſteſſa con quella ſorte di pauſa, che è detta ſoſpiro, la qual coſa non ſi può ſcuſare in modo neſſuno, benchè il Principe ſteſſo l' abbia uſata. Il quale ne anco mi pare, che meriti lode di eſſerſi ſervito di queſto paſſo nel Madrigale: *Tu che con varj accenti*.

Un' armonía sì miſta

miſchiando il Cromatico col Diatonico, e 'l ♮ quadro col *b* molle, ſolo per eſprimere quell' armonìa miſta; imperocchè ſebbene in sì piccolo riſtretto vi ſi fa effettivamente cotale miſura, tuttavìa

 non

non contenendo altro, che cinque femituoni continuati, l'armonìa riefce piuttofto uniforme, che mifta, o variata, e l'orecchie (per le quali è fatta la Mufica) non comprendono quello che fi vuole rappresentare. Non biafimo già quel paffo

A -- hi come tofto paf - fa!

nel quale fi fervì di note velociffime con la punta dopo, per rappresentare quello, che fi dice, ancorchè in qualche foggetto grave forfe non converrebbe; ed è arrivata a tal fegno queft' affettazione viziofa, che fino ne' canti Ecclefiaftici, che doverebbono effere gravi, e fenza quefte barè, e ne' quali quella confufione di parole, che oggi fi ufa, pare che ricopra ogni artifizio, fi cercano di contraffare quefte zannate, e tantopiù quelle, che per la caufa detta non fi poffono nafcondere; come, non ha molto, occorfe in una delle più folenni Chiefe di Roma, celebrandovifi la fefta principale, e cantandovifi quelle parole *Cuius regni non erit finis*, fubito tutte le parti reftavano con una velociffima nota di Croma, o Semicroma: per efprimere quel *finis*, con duplicato errore, prima d'imitare troppo affettatamente le parole, e poi anco fare al contrario di quello, che fi doveva, volendofi anco ufare di tale imitazione, cioè allungare quelle ultime fillabe in modo, che moftraffero quafi non volere mai reftare. E in sì fatte efpreffioni mimiche c' incorrono più facilmente i Mufici di quelle Nazioni, che hanno più dell' affettato ne' loro coftumi, perchè i Tofcani fono alquanto più ritenuti. Ma che l' imitazione delle parole particolari abbia troppo del Comico, anzi del Mimico, lo dimoftro con l'efempio di Cicerone (non ftimando difconvenevole, come forfe qualche fciocco, il fervirmi delle autorità di altri Scrittori in cofe, che hanno analogià con la Mufica per mancamento di proprj) il quale dove tratta de' gefti, e di tutta l'azione, che deve praticare l' Oratore, dice così. *Omneis autem hos motus fubfequi debet geftus, non his verba exprimens fcenicus, fed univerfam rem, & fententiam non demonftratione, fed fignificatione declarans &c.* l' iftello quafi dice Quintiliano con quefte parole. *Abeffe enim plurimum a Saltatore debet Orator, ut fit geftus ad fenfus magis, quam ad verba accommodatus, quod etiam Hiftrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.* Ecco dunque come quel grande Oratore, e quel peritiffimo Retore, mirabilmente ci additano non folo quel che deve fare il Dicitore per imitare con decoro, ma anco il Mufico; perciocchè quella proporzione, che ha l' azione di un Oratore con l' atteggiamento di un Iftrione, fi trova tra una Mufica grave, facra, o profana che fia, e tra una leggieri, o fcenica; imperocchè nelle co-

coſe gravi, e fuori di Scena appena ſi doverà uſare quella ſorte d' imitazione affettata, la quale in ſcena però non ſarà diſdicevole (maſſime in quelle coſe, che hanno più del comico, anzi del Mimico, che del tragico, e grave, con che ſi eſcludono le canzoni, che non ricevono queſta imitazione, come ſi può conoſcere dall' uſo delle ſtroſe, che riperono la medeſima aria; benchè le parole, e i ſentimenti ſi variino. In certe zannate dunque, che talvolta ſi cantano nelle Comedie odierne (che più ſi avvicinano a' Mimi antichi, che alle Comedie loro) larghiſſimamente ſi potrà uſare queſta imitazione affettata nel canto, ſeguendo l' orme de' medeſimi Zanni, e Commedianti, i quali quando vogliono rappreſentare al vivo quello, che dicono, l' accompagnano con atti, e geſti tali, che potrebbono quaſi ſenza parole farſi intendere; perchè ſe nomineranno il Cielo, alzeranno ſubito gli occhi in alto; ſe minacceranno con un guardo burbero, e tuono di voce orribile, e con un battere di piedi, e infiammarſi nel vivo, contraſanno lo sdegno di una perſona irata; ſe vogliono dimoſtrare timore di morte, o uno, che compaſſionevolmente ſi raccomandi con una voce, e tuono flebile, e tremante, e con le mani giunte, e i ginocchi piegati, imitano il coſtume di chi ſupplichevolmente chiede la vita. Biſogna dunque ancora quì uſare il giudizio, e ricordarſi, che non tutto quello, che converrebbe in un Mimo, o Commedia burleſca, che ha per fine ſolo il far ridere, ſtarà bene in una Tragedia, o altra Rappreſentazione grave, per non cadere nell' errore di quell' Hyla Pantomimo (Pantomimi erano quelli, che con geſti, figure, e ballo miſurato rappreſentavano al vivo quello, che i Cantori comici, o tragici cantavano) diſcepolo di Pylade, famoſo in quell' arte ne' tempi di Auguſto; imperocchè atteggiando in un Azione tragica certa clauſola, che finiva τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα, il grande Agamennone, ſi rizzava in punta di piedi per eſprimere quel Grande; ma Pylade, che era preſente, parendogli l' imitazione troppo goffa, non potè aver pazienza; ma gridò dicendo, σὺ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς: *tu lo fai lungo, non grande*. Il che ſentito dal popolo, che ſapeva quanto egli era eccellente in quell' arte, ebbe curioſità di vedere in quello, che Hyla aveva mancato, e però rizzatoſi Pylade, e ſalito preſtamente in Scena, con piegare la mano deſtra ſopra le ciglia, contraſece una perſona in profondo penſiero, conſiderante qualche gran coſa: dimoſtrando, che in queſto modo andava rappreſentata la grandezza di un sì gran Re, e condottiere di Eſercito. Ora come queſto eſempio faccia al propoſito noſtro, brevemente dichiarerò dicendo, che nelle Muſiche gravi, e fuori di ſcena l' imitazione doverà eſſere ſobria, e modeſta, e che più preſto accenni, che dimoſtri quello, che ſi dice, come ricorda Cicerone nel ſuddetto luogo, non ſolo nella qualità della melodìa; ma anco nel cantare, e nell' azione ſteſſa, che i Greci dicono τὸ ἐξαγγελτικὸν, e τὸ ὑποκριτικὸν, perocchè ſarà ben degno di lode quel Cantore, che le coſe allegre, e

vivaci canterà con brio, e vivacità; e le meste, e rimesse più languidamente; ma sarà superfluo, che usi gesticolamenti, e cambiamenti di volto, alzamenti di occhio, e simili zannerie; benchè qualche moderno abbia creduto, che convenga farlo, perchè la Musica sia efficace. Contuttociò nelle Musiche profane affettuose non si disdirà il sospirare, e alzare gli occhi in certi passi; ma il gesticolare si lascerà agli Zanni, e buffoni. E così in quel passo dell' Euridice

Tra le labbra sonar fredd', e tremanti.

non sarà disdicevole cantando fuori di Scena tremolare un poco la voce in quell'ultime note, e nella Scena sarà convenevole il farlo. Si deve anco guardare l' accorto Compositore, che sempre è vizioso il passare da un estremo all' altro; come per volere esprimere celerità, e prestezza, da note lunghissime di brevi, o semibrevi passare a molte Crome, e Semicrome; ovvero affrettare talmente la battuta, che sia tre, o quattro volte più veloce; perchè il medesimo si potrà fare, e molto meglio, con accelerarla di un terzo, o della metà al più. Devesi anco avvertire di non usare troppa diversità di note per qualunque causa nella prolazione delle sillabe, massime presso a presso, che è una delle cause, che tolgono quasi ogni efficacia al Ritmo nelle nostre Musiche, e non vi si sente quel bel procedere, che hanno molte cantilene Francesi, come quelle di Claudino il giovane. Nella qual cosa mi pare, che il Peri meriti più lode degli altri, forse per avere i Toscani in questa parte della pronunzia particolar grazia, e talento dalla natura. L' usare dunque le sillabe, come hanno fatto alcuni sotto i tempi di Semicrome, massime molto continuare, non è da lodare; e nelle Crome anco parcamente si deve fare, benchè si rappresenti un personaggio nelle furie: ancorchè forse si potrebbe concedere, quando si rappresentasse alcuno totalmente impallidito, e furioso.

CAPITOLO XXVI.

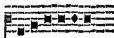
Della Melopeia.

LA Melopeia viene annoverata dagli Autori Greci per una delle sette parti dell' Armonica ultima in ordine; perchè è il fine, e l'ultimo termine di tutte, non essendo altro, che l'arte di fare belle, e vaghe cantilene, e soprattutto accomodate a' soggetti, che si cantano, e in essa si comprende non tutta la Musica pratica, ma quella sola, che concerne l'Armonia, e il Melos, sebbene in sentimento più largo, per un certo predominio talvolta ella comprende anco la Ritmopeia, o arte del Ritmo, e de' tempi, e la Symphoniurgia, cioè Contrapunto: così detto da me, piuttosto che Musica poetica, conforme l'uso di Alemagna dal verbo ποιεῖν, che vuol dire *fare*: parendomi che piuttosto tal voce convenga all'arte metrica, ch' è pure anch' essa parte della Musica: onde avendo veduto in qualche Catalogo nominato alcuno Autore *de Musica poetica*, confesso di essermici ingannato, non m'immaginando, che si dovesse intendere del Contrapunto. Della Melopeia dunque è da credere, che anticamente molti ne abbiano scritto (sebbene niuno oggi se ne trova, che ne parli di proposito) e con la solita diligenza loro, cioè col mettere insieme quasi tutte le combinazioni d'intervalli, e raddoppiamenti di note, che si possono fare per osservare la natura, e proprietà di ciascuno, che di tanto mi persuade il vedere l'esquisita loro sottigliezza nell' altre parti, come nella descrizione di ogni sorte di versi, che si può comporre appresso Efestione, e i Diagrammi, cioè esempi intavolati di tutte le forme di questo, o di quello intervallo consonante, che si possono fare in tutti i Tuoni: parte della quale è restata ne' fragmenti di uno Scrittore Anonimo *de Musica*. Quest' arte dunque non è stata finora resuscitata da nessuno; benchè dal Contrapunto in poi (nel quale oggi si crede, che il tutto consista) qual parte di Musica si vede illustrata, o purgata dalla ruggine, attaccatagli nella barbarie de' secoli passati? Ma sebbene nessuno Autore oggi si legge, che di questa parte tratti compitamente, contuttociò molte osservazioni si trovano ne' libri de' più eccellenti Musici, come nel Zarlino, e nel Galilei; le quali danno gran lume in questa materia, e alcune cose mi pare di avere osservato da me (sebbene non so professione di Musico) che possono essere non inutili a bene esprimere i concetti con la melodia, come sarebbe, che due salti contigui di terza minore all' insù sono molto idonei per i sensi teneri, e lamentevoli, come

per-

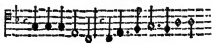
perchè se una terza minore è tale, molto più due continuate. Nè per altra cagione l'intervallo della Semidiapente ha congiunto con la sua dissonanza qualche mollizie, e non è così duro come il Tritono (benchè non vi sia altra differenza, che un Diaschisma, o minimo Diesi) se non per la relazione degl'intervalli, e voci di mezzo, che virtualmente s' intendano, anco pigliandosi di salto, per contenersi nella Semidiapente due Semidironi, e nel Tritono un Ditono, e un Tuono. Per il contrario il salto di Ditono all'insù ha del magnifico, e virile, e molto più quando procede, o segue il tuono come,

e quando anco segue il Semiditono, come nell' intonazione del Salmo *Laudate pueri Dominum*, che è tale.

Dove la terza maggiore si trova sotto la minore. E con quest' occasione si può notare, che questa specie di quinta *F*, *C*, cioè;

quanto ha del vivace, e allegro graduandola all'insù *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, per cagione di quei tre Tuoni continuati, che riesce crudetta; altrettanto ha del molle, e languido scendendo di grado all' ingiù *fa*, *mi*, *la*, *sol*, *fa*: onde ottimamente fu dagli Antichi assegnata al Tuono Hypolydio, ch' era propriamente destinato ad esprimere il costume languido, molle, e sonnacchioso, come di un ebro, o di uno, che per vezzi languisca. La qual proprietà meglio vi si conoscerà, se si farà mezzo tuono più grave del Corista, come era anticamente. Perchè dunque l'istesso passo modulato all'insù dimostra piuttosto costume contrario (quanto alla specie) perciò deve avvertire il diligente Musico, che non sempre i Tuoni fanno l' istesso effetto presi in un verso, o in un altro. Supposto ciò, sebbene tutti gl' intervalli minori siano poi consonanti, o dissonanti, come seconde minori, terze minori, seste minori, e settime minori, sono più molli, e languidi de' maggiori, e quasi femminili, come gli altri virili. non solo nel modularli una voce dopo l' altra in una parte sola; ma anco nell'accomodarli nelle consonanze, e porli particolarmente nel grave; tutta-

via

via questa differenza si conosce maggiormente nelle terze, le quali pare veramente, che faccino tutta la diversità delle due sorti di melodìa Diastaltica, ovvero concitata, allegra, e virile, e Systaltica, cioè mesta, languida, ed effeminata, che è la principale cagione; perchè il genere Enarmonico, che si serve massimamente del grado di terza maggiore sia più magnifico, e virile del Cromarico, che si serve della minore. Ma quanto alle quinte, e quarte, siccome elle sono corrispondenti (i Greci direbbono *antistrophe*) tra di loro, come le due terze, e il Tuono col Semituono: così direi, che l' una fosse più molle dell' altra all' insù, cioè la minore, e la quarta; e all' ingiù più sostenuta, e virile, e per il contrario la quinta andando insù, fosse più viva, e spiritosa; perchè dimostra certo sforzo maggiore, e scendendo più languida, e cascante. E' ben vero (ed è cosa degna di osservazione) che pochissima diversità mostra l' una dall' altra in questo modo, rispetto agli altri intervalli; ma molto grande, e notabile una specie di quinta da un altra quinta, e una di quarta, similmente da un altra specie, prendendole anco di salto, e ciò avviene per la relazione delle voci di mezzo: attesochè siccome questa quarta graduata *la*, *sol*, *fa*, *mi*, è più mesta di questa *fa*, *mi*, *re*, *ut*, così anco prendendo di salto *la*, *mi*, riesce più malinconica, che *fa*, *ut*: dal che anco pigliano diversa qualità i Modi, come altrove più sottilmente ho dichiarato, e non debbiamo maravigliarcene; perchè la Musica non s' imprime solamente nel senso dell' udito; ma anco nella memoria, e fantasìa: poichè tutto il buono, o tristo si considera per la sequela che ha, cioè il prima e poi detto da' Greci τὸ ἐφεξῆς. Basti dunque per ora notare questa massima, che il procedere per gradi, o intervalli piccoli, rende la melodìa molle, e soave, esprimendo il costume rimesso, e femminile; ma il modulare a salti, o intervalli remoti, rende il canto virile, e sostenuto, e simile costume dimostra, come accenna Cleonide nella sua Induzione; il che è stato ottimamente osservato dal Peri, dove introduce Plutone, che risponde ad Orfeo (il quale lo supplicava a renderli Euridice) con magnanimo costume quelle belle parole:

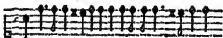
Sì dolci preghi, e sì soavi accenti
Non spargeresti in van se nel mio Regno
Impetrasser mercè pianti, o lamenti.

Sì dolci preghi, e sì soavi accenti

Un altro documento pare, che si possa cavare dalla dottrina di Quintiliano (che come notai di sopra si mostra avere avuto molta

ta cognizione della Musica) di non abbassare il canto scenico nelle corde troppo gravi, massime ne' luoghi affettuosi. *Neque gravissimus* (dice questo gravissimo Autore) *in Musica sonus, nec acutissimus orationibus convenit; nam & hic parum clarus nimiumque plenus, nullum adferre animis motum potest &c.* Dove notinsi quelle parole *nimiumque plenus*; perchè ci dichiarano, che non solo si escludono da' soggetti affettuosi quelle voci gravissime, che danno nel rauco (poichè queste non hanno il suono pieno; ma piuttosto debole, e voto, e a niuna sorte di canto convengono) ma anco le ben formate, e sonore.

CAPITOLO XXVII.

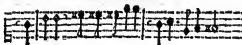
Alcune osservazioni intorno l' uso della Melopeia.

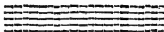
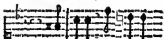
Dopo questi ricordi generali m' ingegnerò di proporre qualche osservazione più particolare fatta da me, rimettendone sempre il giudizio a quelli, che sono della professione, e ne sanno più dormendo, che io vegliando. Dove il senso delle parole è attaccato, ci guarderemo di usare intervalli troppo remoti, come sarebbe se in vece di dire:

Son questo le corone, onde m' adorno il crine?

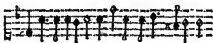
dicessimo:

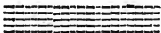
Son queste le corone onde m' adorno il crine?

ancorchè la modulazione sia quasi l' istessa, e convenevole; perchè simile intervallo non dimostra quella connessione, che ricercano le seconde parole con le prime. Ma non dà già fastidio quell' intervallo di quarta, che è tra la sillaba *son*, e *queste*, per essere ivi il senso perfettamente attaccato, e non significare niente da se quel *son*. Per il contrario le parentesi a giudizio mio ottimamente si esprimono, non solo con abbassare la voce, come si fa nel parlare familiare (che è propriamente ufizio del Cantore) ma col discendere per qualche intervallo in alcune corde più gravi:

massimamente col salto di sesta; perocchè questo non connette tanto la serie della melodia, anzi pare che la separi, e muti modo, come si sente nell' Arianna, dove dice,

O ser - vi! o fid' amici (Ahi fatt'indegno!

Ma certe interiezioni dolenti, e con esclamazioni staranno meglio alzandole di alquante voci, come,

sebbene l' esclamazioni ottimamente si esprimono con l' intervallo di terza minore, come nell' Euridice.

O fato! O cieli.

Le Interrogazioni si esprimono benissimo col fare l' ultima nota più acuta della penultima; essendochè anco nel parlare comune, chi interroga lo fa con tuono acuto: ed ecco l' esempio, preso dalla medesima Arianna col rimprovero,

Così nell' alta sede tu mi ripon degli avi?

e senza rimprovero

E' parimente cosa degna di osservazione, che certe modulazioni ascendenti di grado, e con imitazione ne' movimenti, sono buone per esprimere concetti lieti, come in questo passo dell' Arianna.

L' usare il punto di Organo, o la Coronata 𝄐, che altri se la chiamino (che i Greci direbbono κορώνις) la quale dinota, che quanto si vuole si può allungare la nota, dove è posta, non conviene se non nel fine di tutta la Scena, quando tutto il Ragionamento, o Cantico è finito; potendosi bene negli altri luoghi, dove si termina il senso, adoprare una nota un poco lunghetta, e di misura terminata; sì per non discontinuare quello, che è un solo, sì anche per meglio concordare il suono con la cantilena dell' Attore, il quale a guisa degli Antichi Tragedi, e Istrioni, non doverebbe fare un passo, o muovere un ciglio fuori di misura, e di Ritmo. E perchè oggi sarebbe molto difficile, se non impossibile, l'astringere i Sonatori, e Cantori scenichi alla battuta, e che regolassero ogni passo, ogni gesto, e movimento della persona co' tempi, o Ritmi della Melodìa, come praticavano gli Antichi, e come richiederebbe la perfezione di quest' arte, si potrebbe almeno segnare qualche pausa in alcuni luoghi, dove più acconciamente potesse riposarsi l'Attore, o fare qualche passeggiata, senza obbligarlo precisamente al giusto valore di quelle pause. E nelle note, dove si ripiglia il discorso, potrebbesi usare uno di questi, o altro simile segno,

quale dinotasse la libertà, che averà l'Attore di allungarla più, o meno per pigliare il tuono dell' instrumento. Deve anco il Compositore (qual ricordo servirà non solo per le Musiche Sceniche; ma anco per le Coriche) avvertire, che dove il Poeta varia la specie de' versi, passando per esempio dagli undenàrj a' settenarj, deve ancora esso mutare la melodìa (supponendo che il Poeta l' abbia fatto con buona ragione) e talvolta anco il Ritmo; passando per esempio dalla misura binaria alla ternaria, o al contrario, o facendo accelerare, o ritardare la battuta con qualche segno, che sia inteso dagli Attori, e Sonatori. Ma qualcuno si maraviglierà forse, che io faccia menzione di battuta, che dalle Musiche Sceniche si vede sbandita. Io so che oggi non si pratica; perchè nè il canto de' Recitanti, nè il moto, o gesto si regola con tanta esattezza a mille miglia, come già si faceva; ma anticamente, che il Recitante non solo cantava, ma insieme danzava in Scena, cioè moveva a tempo tutto il corpo, e le membra di esso (sebbene poi separandosi l' ufizio del Cantore, e Istrione, la cosa si regolò altrimenti) era necessarissima la battuta, la quale ancora oggi doverebbesi adoprare, quando gli Attori fossero di quella pratica, che bisognerebbe, ancorchè non si rimettesse in uso quella sorte di Ballo Scenico, detto da' Greci *Hypocritico*; ma si facesse il passaggio, e le pause misurate. Ma queste sono cose, che ricer-

cercherebbono troppo lungo studio; e quando si facesse tutto quello, che si può, non si arriverebbe mai all' eccellenza degli Antichi; ma passando avanti, voglio avvertire una cosa, la quale ho sentito alcune volte praticare in Scena, e ha dato fastidio a me, e ad altri, che erano presenti; però ho voluto farne menzione, acciò le persone giudiziose, e perite ci facciano reflessione. Dopo avere ragionato insieme alcuni Pastori, per esempio, in questo stile familiare, o recitativo, sogliono in un subito cantare d'accordo un arietta, o canzone, senza usare prima fra di loro qualche preambulo, o invito: nel che mi pare, che si contravvenga molto al verisimile; perciocchè o vogliono fare apparire, che sia cosa pensata, e imparata a mente, e in tale caso non ha garbo, che alcuno di loro non inviti gli altri a cantare la tale, o tale cantilena; oppure vogliono, che paia, che allora allora la formino di comune accordo; e ciò anco ha molto dell' inverisimile, e tanto più doverebbe procedere qualche invito, perchè ognuno si preparasse a formare il concetto, e l'aria di quello, che devono cantare. Onde al parere mio tal cosa puo avere luogo solamente, quando si fingessero rapiti, e commossi da qualche spirito superiore, o divino, o diabolico, che fosse. Nè vale l'esempio del Coro; perchè questo è parte separata dagli Attori, e mezzano tra quelli, e gli Spettatori; onde Aristotile lo chiama κηδευτὴν ἄπρακτον *Curatore ozioso*: ed è proprio suo officio di cantare comunque sia all'improvviso, o premeditaramente; ma dagli Attori scenici tale cosa non si aspetta. Che diremo poi di tante canzonette, che ad ogni proposito si sentono? crederemo, che senza empierne le azioni non si possa fare cosa buona? So benissimo, che il Sig. Emilio del Cavaliere nella sua Rappresentazione *dell' Anima, e del Corpo*, dà per ricordo l' usarle molto spesso; ma poco mi muove l' autorità sua, vedendo che della buona, e vera Musica teatrale non ne penetrò l'idea nè meno per sogno; e dall' altra banda io vedo, che dalle persone di fino giudizio non sono molto approvate. Sicchè se ne ho da dire il mio parere, io darei per consiglio di usarle molto parcamente, e solo dove il soggetto della favola, o azione lo richiede: senza che il Poeta deva secondare il genio del Musico, e mancare nel decoro per compiacere a lui, e alle orecchie poco erudite. Sono anco da sfuggire al parere mio quelle tante repetizioni, e ridette; perchè non servono di altro, che di riempitura, e hanno troppo del triviale: benchè nella Musica odierna si sia tanto radicata questa corruttela. E' ben vero, che o per averci assuefatto l'udito, o perchè la proprietà della nostra lingua le riceva, paiono tollerabili; ma io per me non le userei, che parchissimamente, e per ordinario non più di una sola volta per ogni stanza, e in Scena forse niente del tutto. E in questo proposito voglio scoprire un mio pensiero, che, comecchè io stimi pochissime cose essere veramente appropriate allo stile madrigalesco, cioè, che si possano convenevolmente cantare con quelle repetizioni, e me-

mescolanze di più ragionamenti insieme; così giudicherei, che non fosse pena perduta di comporne qualcuno a posta, che fosse proporzionato al soggetto della favola per cantarlo in Scena, massime con qualche gesto affettuoso, e leggiadto a tempo, e misura. La qual cosa credo, che recherebbe non piccolo diletto, e diversificherebbe tanto più la melodia Scenica. Vero è, che alcune cose le ho tanto per indecenti, e fregolate, che nemeno in Scena le ammetterei: come le repetizioni, che si fanno di clausole non perfette di senso: e il cantare nell'istesso tempo clausole, o vesti differenti; benchè il cantare insieme diverse sillabe, e parole, ma di una istessa clausola nelle suddette cose fatte a posta, non si disdirebbe. Quindi è, che quando in qualche soggetto particolare si potesse praticare acconciamente un concento di questa sorte, cantato senza parole significative, ma con le sole sillabe della Gamma, molto grato riuscirebbe; perchè senza alcuna inconvenienza potrebbe ricevere tutte quelle artifiziose modulazioni, che nelle Sinfonie instrumentali si fanno. E perchè si legge in Demetrio Falereo, che i Sacerdoti Egizj solevano musicalmente intonare le rette vocali Greche in certe loro feste, quando alcuno volesse rappresentare in Scena una di queste loro Solennità, o Sacrifizj, in molti modi si pottebbe variare artifiziosamente il concento, facendo proferire similmente sotto l'ordinarie note le nostre cinque vocali *A*, *E*, *I*, *O*, *U*: dico cinque, non computando se non un *E* solo, e un solo *O*, o pure sette quando si contassero per diverse (come veramente sono) l'*E*, e l'*o* stretto, e largo.

CAPITOLO XXIX.

Dell' assegnare a ciascuno Personaggio convenevole Voce, o Tuono.

PER Tuono quì non si ha da intendere quello, che si piglia indifferentemente per Modo, detto τρόπος in Greco, e ἁρμονία; ma per una parte del sistema, più grave, o acuto: intorno al che non fa se non bene dare alcuni ricordi; sebbene poco necessarj a' giudiziosi Compositori. Dove intervengono due, o più Attori insieme, tutti uomini fatti, e di egual condizione, ponghiamo caso tre Pastori, non converrà l'assegnare a tutti l'istesso Tuono, o tensione di voce; ma tornerà meglio, siccome si sente tra gli uomini, che parlano con gran varietà, assegoate parimente a questo un sistema più acuto, e all'altro un più grave: per esempio, al primo tra *E*, ed *e*, al secondo tra *F*, ed *f*, al terzo tra *G*, e *g*: avvertendo però, che le cadenze per natura contrarie, come quella di *E*, *la*, *mi*, ed *F*, *fa*, *ut*, non si seguano, se è pos-

possibile, immediatamente. Questo si vede giudiziosamente osservato dal Peri, il quale distingue la voce di Arcetro più acuta, da quella di Tirsi più grave, assegnando al primo la chiave di *C, sol, fa, ut* nella linea di mezzo, e al secondo nella quarta. Onde dove parlassero tre Pastori giovani, si potrebbe ad uno assegnare la voce di un Baritono, al secondo di un Tenore, e al terzo di un Contralto; allontanando i sistemi almeno per terze: e parimente se fossero due Ninfe, all'una assegnare il Soprano più acuto, all'altra il più grave. Si può dubitare quello, che convenga fare dove entrano Deità, Spiriti Celesti, o Infernali, Virtù, Vizj &c. Ne accennerò dunque qualche cosa, prima parlando delle cose vere, poi delle finte, e favolose. Introducendosi Gesù nostro Signore (prima che patisse, o poi che resuscitò glorioso; perchè in ciò non farei differenza) pare che convenga darli l'istessa voce, cioè un bel Tenore (il quale vorrebbe essere soave, e chiaro, come è quello del Sig. Francesco Bianchi) di Tuono ordinario: poichè questa voce più dell'altre conviene ad un corpo ben temperato, e perfettamente organizzato. A Iddio Padre, che si rappresenta sempre in forma di Vecchio, meglio al parer mio conviene un Baritono, che ogni altra voce. Agli Angeli, che sempre si figurano in forma di Giovanetti, secondo l'età che mostreranno, se li darà un Soprano più, o meno acuto, o pure un Contralto; poichè gli Spiriti Celesti, e anco Infernali (che per se stessi non hanno voce alcuna) quando si vestono di corpo aereo, o altrimenti, prendendo l'effigie umana, ricevono parimente le medesime qualità, ed operazioni. Il Principe de' Demonj, perchè si suol figurare in forma grande, grossa, e barbuta, ottimamente se gli suole assegnare un Basso profondo, che tanto meglio gli starà, quando sarà più grave del Corista; cantando anco sopra qualche Instrumento di Tuono inferiore, e di suono stravagante. Agli altri Demonj, secondo la forma, sesso, o età che rappresentano, se gli possono assegnare differenti Tuoni; ma non mai soprani, o pure qualche falsetto solo. Si deve avvertire anco, che dove sarà copia di voci, le più chiare, belle, e nette si assegnino alli Spiriti buoni, e Deità Celesti, e le fosche, aspre, fesse, e insoavi alli Spiriti maligni, e Deita Infernali. A Saturno, Giove, Nettunno, Vulcano, Giano, Ercole, e simili Dei favolosi, si devono attribuire le voci gravi, cioè Bassi, o Baritoni, ne' Tuoni eziandìo inferiori al Corista, quando si potrà; come facevano gli Antichi, che agli Eroi solevano assegnare il Tuono Ipodorio, o Ipofrigio: il primo de' quali era inferiore del Corista una quarta, e il secondo un Semiditono. A Marte parimente si potrà dare un Basso, o pure un Tenore gagliardo, e pieno. A Mercurio, Apolline, Bacco, e simili, che in età giovenile si figurano, qualche Tenore, o Contralto; se non volessimo più presto a Mercurio assegnare un Falsetto, per meglio esprimere un costume vario, e fraudolente; e così rappresentandosi un Proteo, da' Latini detto *Vertunno*, sarà grande artifizio farli usare

re diverse voci, quando si potrà. Nelle Dee gentili parimente si può fare qualche differenza, come sarebbe, a quelle, che si figurano più attempate, o più virili il Tuono più grave, come a Cibele detta Maestra degl' Iddei; ed a Bellona Dea della Guerra il Contralto: a Giunone, Cerere, Minerva, e Venere il Soprano più grave: a Diana, e Proserpina più acuto. E perchè questi vani Iddei gentileschi si credevano nati chi in un Paese, chi in un altro, dove anco erano più ostinatamente reveriti, secondo che quelle nazioni avevano questo, o quel Tuono, sarebbe convenevole assegnarli a quegl'istessi Dei: come per esempio il Tuono Dorio, o Ipodorio a Giove di nascita Cretense, Provincia della Nazione Dorica; ma a Bacco il Frigio, benchè nato in Tebe, Città della Beozia de' medesimi Doriesi, almeno ne' tempi più bassi; perchè da' Frigj massimamente era venerato, e da' Greci in quel Tuono si cantavano le Musiche de' Sagrifizj di Bacco. A Minerva il Tuono Iastio, o Ionico, per essere stati di quella schiatta gli Ateniesi, che appresso di loro la tenevano nata. Ma molto più si doverebbe avere riguardo alla qualità, e proprj usizi di ciascuno; perciocchè a Marte Dio della Guerra starebbe bene l' Ipofrigio; a Venere il Lidio; a Saturno l' Ipodorio; a Nettunno anco Ipofrigio, e respettivamente agli altri, che si lasciano ad arbitrio dell' erudito Poeta, e giudizioso Musico; massime di quelli, a' quali non si assegnano proprj natali, come la Fortuna, Nemesi &c. Si può dubitare quello, che convenga fare nell' Ombre, o Anime de' passati, che secondo le favole sogliono essere da' Poeti introdotte in Scena. Di qualunque luogo, che si fingano venire, o sia da' Campi Elisi, o dall' Inferno, se si rappresenteranno nella loro solita forma umana, quell' istessa voce se gli darà, come se fossero vivi; ma se s' introdurranno solo i loro simulacri coperti con un velo, o altrimenti, non averei per inconveniente, che si facesséro parlare con una voce più sottile della loro naturale, e che con qualche artifizio si alterasse in guisa, che non paresse voce di uomo vivente: con questa differenza, che l' Anime beate usassero (per esempio) il Contralto, e le Dannate un Tenore forzato, o simile altra voce; ancorchè l' Ombra fosse di qualche Personaggio antico, di statura Eroica, e grande, come di Polydoro nell' Ecuba di Euripide, o di Tantalo nel Tieste di Seneca. Alle Furie infernali alcuni assegnano il Soprano naturale; ma non molto a proposito a giudizio mio; perchè più presto gli converrebbe un Falsetto, o anco un Contralto. Sarebbe anco convenevole, che i Tritoni, Nereide, e simili Deità, o Mostri marini cantassero con certe voci strane, e insolite: e così le Arpie, e simili con voce aridula: e proporzionatamente le altre figure chimeriche, e fantastiche degli Antichi. Doverebbesi anco per certi Personaggi usare qualche particolar foggia di melodìa; verbigrazia, far cantare le Sirene con spessi piegamenti di voce, o strascini, trilli, tremoli, passaggetti, e altri ornamenti più affettati; massimamente nel genere Diatonico inspessato dalle corde Cromatiche. CA-

CAPITOLO XXX.

Delle Virtù, e Vizj, e simili Personaggi ideali.

SI sogliono spesso da' Poeti introdurre in Scena alcune Virtù morali, o Vizi sotto sembianti umani; e similmente altre figure astratte, alle quali non ogni sorte di canto, e di suono indifferentemente conviene: come, per esempio, qualche Scienza, Filosofia, Matematica &c. qualche parte del Mondo, o del Tempo, come gli Elementi, o Stagioni: qualche qualità, come Calore, Freddo &c. qualche professione, Milizia, Agricoltura: qualche condizione umana, come Felicità, Infelicità, Beatitudine, Gloria, Onore, Ricchezza, Povertà, Libertà, Servitù: qualche accidente generale, Guerra, Pace, Carestia, Pestilenza: qualche accidente corporale, e particolare, Sanità, Infermità, Stanchezza &c. qualche passione, Letizia, Mestizia, Ira, &c. qualche età, Puerizia, Vecchiaia &c. In tutte le quali cose devesi principalmente notare la corrispondenza, che hanno con li quattro principali, ed eguali Tuoni, Dorio, Frigio, Lidio, Missolidio; e massimamente l' analogìa, che con essi hanno le quattro complessioni, Stagioni, Qualità, Elementi &c. per esempio il Dorio assegneremo alla Malinconìa, all' Autunno, alla Terra, alla Siccità. Il Frigio alla Collera, Estate, Fuoco, e Caldezza. Il Lidio alla Complessione sanguigna, alla Primavera, all' Aria, e all' Umidità: e il Missolidio alla complessione flemmatica, all' Inverno, all' Acqua, e alla Freddezza. Tra le virtù alla Fortezza, Constanza, Temperanza, Prudenza, e quasi tutte il Dorio. All' Innocenza il Lidio; perchè rappresenta il Tuono acuto dell' età puerile. Fra i vizj, alla Lascivia, Pigrizia &c. l' Ipolidio, all' Iracondia, Crudeltà &c. il Frigio. Quanto alle Scienze non ci accaderà molta osservanza; perchè poco comunicano con la parte inferiore dell' uomo. Maggiore avvertenza si averà nell' età, e passioni; imperocchè alla Puerizia si darà il Missolidio: all' Adolescenza il Lidio: alla Gioventù il Frigio, e alla Vecchiaia il Dorio. All' Amore, Letizia, e Diletto, il Lidio: al Dolore, Mestizia, e Affanno il Missolidio. All' Ira, e Furore il Frigio; ma se consideriamo solo i Tuoni, senza riguardo del proprio Modo, o Armonìa, all' Ira assegneremo il Tuono acuto; perchè chi si adira l' usa tale; la Fraude faremo che canti in diversi Tuoni, più acuti, e più gravi, e così l' Incostanza. E parimente alla Bugìa, e Adulazione assegneremo una Voce finta, o Falsetto; le quali differenze tanto più converrà osservare, quando s' introdurranno insieme in Scena cose diverse, come una Virtù, e un Vizio contrario, o ancora in maggior numero. E perchè li Musici moderni sogliono comparare le quattro parti de' concenti alli quattro Elemen-

menti; il Baſſo alla Terra, il Tenore all' Acqua, il Contralto all' Aria, e il Soprano al Fuoco; non ſarà diſconvenevole, introducendo in Scena i detti Elementi, attribuire a ciaſcuno la propria voce: nè mi darebbe noia, che aveſſero la voce grave quelli, che ſi figurano in ſembiante femminile. Se occorreſſe mai rappreſentare le tre Nazioni Greche, Doria, Aeolia, e Ionica, ſarebbe errore non aſſegnare a ciaſcuna il ſuo proprio Tuono. Tra le Provincie del mondo, introducendoſene più di una inſieme, ſarà anco molto ragionevole di aſſegnare la voce mezzana alle più temperate, come all' Italia, e alla Grecia; alle Meridionali poi, come all' Affrica, Arabia, Egitto, le più acute; e alle Settentrionali, come Germania, Britannia, Scizia le più gravi, quali perlopiù ſoghono avere i Popoli di ciaſcuna di eſſe. Ma ſe occorrerà d'introdurre le nove Muſe, quì maſſimamente biſognerà uſare grande artifizio, e varietà; il che ſi potrà fare, con aſſegnare a ciaſcuna particolare Armonìa, o Modo; particolar Tuono, e propria foggia di Verſi, e di Ritmo, e anco d' Inſtrumento, e a proporzione fare l'iſteſſo nelle varie ſpecie di Poesìa; come per eſempio, alla Tragedia il verſo Iambico tragico; il Modo Ipodorio, e Ipofrigio nel Baſſo, la melodìa meſta, e affettuoſa. All' Eroica, o Epopeia il verſo Eroico; il Tuono Dorio, e Frigio, in voce di Tenore, o Baritono con la melodìa magnifica, e gonfia: Alla Comedia il verſo Trocaico, nel Tuono Lidio, e voce di Contralto, con la melodìa allegra. All' Elegìa il ſuo proprio metro, in Tuono Miſſolidio, e voce di Soprano. Quanto poi a' diverſi Generi, e Specie, benchè per praticarli ci vorrebbe particolare ſtudio; tuttavia ſe ne potrebbe cavare qualche documento, per diſtinguere con decoro, e convenienza la divinità, e coſe celeſti, dalle perſone terreſtri, e mortali: onde mi piacerebbe, quando in una medeſima azione interveniſſe a parlare Iddio, e gli Angeli ſanti, ſe gli aſſegnaſſe la melodìa Enarmonica, e agli uomini la Diatonica: con queſta diſtinzione, che Iddio uſaſſe comunemente l'Enarmonico puro, che non riceve paſſaggi, ma qualche accento grazioſo, con trilli, ed eſclamazioni; ma gli Angeli ſi ſerviſſero dell' Enarmonico miſto col Diatonico, che è capace di belliſſimi paſſaggi, e grazie. E ſe pure ci voleſſimo ſervire del Cromatico (dagli Antichi, come atteſta Plutarco con buon giudizio eſcluſo dalla Tragedia) ſi potrebbe attribuire agli uomini, come dimoſtrante meglio degli altri la fragilità, e tenerezza dell' umana natura: maſſimamente intervenendovi ancora i Demonj, a' quali potrebbeſi laſciare il Diatonico, come più duro degli altri. Quantunque, aſſegnando il Diatonico agli uomini, ſi potrebbe pure in qualche modo differenziare da eſſi gli Spiriti infernali; non ſolo con darli le peggiori voci, e più falſe, ma con fare anco, che il loro canto foſſe più duro, e ſpiacevole, quale ſarebbe togliendoli le grazie, e accenti (ſe pure i Cantori poteſſero aſtenerſene) e mettendovi ſpeſſi intervalli duri, e difficili, come Tritoni, Semidiapente, e Settime.

E ſe ſi poteſſe con lungo ſtudio praticare quella ſpezie di Diatonico, trovato da Tolomeo, ch' egli chiamò ὁμαλὸν, cioè equabile, per la poca differenza, che è tra un intervallo, e l' altro (onde confeſſa, che riuſciva duretto, e alquanto ruſtico) credo che ottimamente converrebbe alle modulazioni de' Demonj, e quantunque non riuſciſſe così dolce, e ſoave alle orecchie; tuttavia per la novità della coſa, e convenevolezza per avventura non diſpiacerebbe. Ma queſte ſono coſe, che recherebbono lunghiſſimo ſtudio, ed eſercizio, il quale più lodevolmente ſi potrebbe impiegare in coſe più ſerie, e giovevoli al mondo.

CAPITOLO XXXI.

De' Cori.

LA melodìa, che ſi uſa oggi ne' ſoliloquj, e colloquj di Scena, benchè di gran lunga ſi poſſa perfezionare, come ho dimoſtrato; è però tale, che potrebbe comodamente paſſare; ma la maniera, con che ſi cantano i Cori, è maliſſimo inteſa, sì nelle Azioni recitate con melodìa, come in quelle, che uſano il parlare ſemplice: comecchè per il poco diletto, che per ciò danno, il più delle volte ſi tralaſcino, o ne anco ſi compongano da' Poeti. Laſcio ſtare, che ſi ſogliono fare breviſſimi, e per ciò poco capaci di eſprimere coſe grandi, e morali, come fanno gli Antichi (perchè nell' odierna maniera di Muſica non ſi potrebbono mica allungare) nè ſe gli dà la melodìa, che richiedono, nè la diſpoſizione, geſto, e paſſeggio conveniente. Ho veduto anco talvolta in luoghi anguſtiſſimi praticarſi Cori molto numeroſi; ſebbene per mio avviſo, volendo noi pure allontanarci dagli Antichi (i quali da cinquanta gli riduſſero a quindici) più preſto doveremo pendere nel poco, che nel troppo; ſtante l' anguſtia delle noſtre Sale, e Scene, riſpetto all' ampiezza de' Teatri antichi, e 'l mancamento, che abbiamo di ſoggetti a propoſito per queſto meſtiero. Non biaſimo già il dare queſt' ufizio a' fanciulli ineſperti perlopiù nel canto, e nel ballo, perchè biſogna adoprare quel, che ci è; nè il far paſſeggiare il Coro in Scena (ancorchè ſi doverebbe fare nel piano della Sala preſſo detta Scena, o in un palco più baſſo) perchè è forza accomodarſi a' ſiti, che ci ſono; ma di quelle coſe, dove irregolarmente ſi pecca, e con poca fatica ſi potrebbono correggere, intendo di favellare. Sogliono dunque agli odierni Cori alcuna volta far cantare qualche coſetta ſtando a ſedere; o perchè i poverelli non ſi ſtanchino in paſſeggiare, o per non eſſerne il ſito capace, o per non ſaper guidare tale paſſeggio; e alcuna volta con intrigatiſſimi giri, e rigiri farli fare molte intrecciate, come ſi fa nelle Moreſche ſenza cantare; ſupplendo a que-

queſto alcuni Cantori dietro la Scena; benchè di quello, che cantano, sì per queſt' abuſo di meſcolare più arie inſieme, e di eſprimere poco le conſonanti; sì per l' impedimento delle tele, il più delle volte non ſe ne intende parola: Ma quelli, che vogliono moſtrare più arte, fanno alcuna fiata uſcire della ſchiera, e preſentarſi avanti due giovanetti, che cantino alcuni pochi verſi in forma di arietta, e poi ſi ritirino indietro tra gli altri: dove tutti inſieme, o quelli ſoli, che ſanno cantare, ridicono ſuſſeguentemente l' iſteſſo, come un ritornello, ſenza dimenticarſi delle fughe, imitazioni, e ſimili vaghezze, e ſoprattutto di quelle tedioſiſſime ridette, molte, e molte volte reiterate. Dopo queſto ſi canterà un altra ſtanza in ſimil modo; frapponendovi talvolta una bella paſſeggiata, con le ſuddette giravolte; finchè finito tutto il Coro ſi ritirano dentro in Scena, o pure rimangono in Palco; laſciando le orecchie piene di un rimbombo di voci gravi, e acute, ma l' intelletto molto poco appagato. La qual maniera è tanto lontana dal buono uſo antico, e dal decoro, e convenienza, quanto mai ſi poſſa dire; il che avendo io dichiarato più minutamente in un Diſcorſo a parte, che nè ho fatto, non ſtarò quì a ripeterlo per non eſtendermi troppo; ma ſolo le coſe più neceſſarie anderò notando: Prima intorno alla favella, e poesìa: ſecondo, intorno al ballo, e paſſeggio: terzo, intorno alla melodìa, e concento: La lunghezza loro non vorrebbe eſſere ſmiſurata, come ſi vede in alcuni degli Antichi, maſſime di Eſchilo; perchè verrebbono a faſtidio anco quando foſſero cantati, e ballati da uomini, in tutta la vita loro eſercitati in tale ufizio; non che da giovani ineſperti; nè meno come ſi fa oggi tanto brevi, che non poſſano ſpiegare col garbo conveniente qualche nobil concetto, o luogo morale. E perchè ſi poſſono fare in tre modi, o diviſi in ſtanze, e con le rime contrapoſte; o ſciolti, e ſenza rime; oppure a guiſa degl' Idillj ſparſe confuſamente: il primo è più facile, e ſpedito; perchè non richiede così gran varietà di canto; ma il ſecondo, e terzo ſono più belli, e artifizioſi, perchè dal principio fino al fine richiedono una melodìa variata. Quello pare, che convenga ſolo a ſoggetti lieti, o indifferenti; ma queſti ſi adattano bene ad ogni ſorte, e ſoprattutto nelle materie meſte, gravi, e affettuoſe, le quali vogliono la melodìa più libera, fregolata, e variata; e però quanto maggior varietà di verſi averanno, tanto più belli, e artifizioſi riuſciranno. E' ben vero, che queſto non è meſtiero da tutti; perchè l' inteſſere molte ſorte di verſi di varie grandezze, e Ritmi, richiede un orecchia molto purgata, e un giudizio molto eſquiſito: eſſendo neceſſario avvertire due coſe, che tutta l' aria di tal teſſitura ſi uniſca bene, e formi un corpo ben proporzionato; e non come dicono gli Scolaſtici, un *aggregatum per accidens*: e che di più corriſponda bene al propoſto tema: il che vediamo mirabilmente oſſervato dalla Santità di Noſtro Signore nelle ſue belliſſime Ode, teſſute con tanto artifizio di molte ſorte di verſi Ora-

ziani, che ne risulta un' aria così bene unita, come se fosse un verso solo.

CAPITOLO XXXII.

Della favella de' Cori.

QUanto alla favella de' Cori (per accennarne brevemente qualche cosa) bisogna avvertire, che ella deve essere, se è possibile, più dolce, e sonora della Scenica, con la frase, e parole più scelte, e sollevate, comecchè la struttura voglia essere più semplice, e naturale, acciò cantandosi s' intenda bene ogni cosa; e la Musica stessa sia più leggiadra, e dilettevole. Onde per questo gli Antichi Greci con ottimo giudizio (benchè nelle azioni stesse comiche, e tragiche si servissero dell' Idioma Attico, perchè era il più elegante e pulito di tutti, e il proprio di Atene, dove più che altrove fiorì, e regnò quest' Arte) composero tuttavìa i Cori in gran parte nella favella Doria, la quale usa assai le vocali lunghe, e larghe, e universalmente ha più del sonoro, e musicale dell' altre. E perciò Pitagora appresso Iamblico giudicò, che questo dialetto avesse in certo modo dell' Enarmonico, come l' Ionico, e Attico del Cromatico. Il che sarebbe, come se a Parigi si rappresentassero le Tragedie, e Commedie nella propria favella Francese, che dicono *Lingua d' Ouy*, e i Cori si mischiassero in quella di Linguadoca, o *Langue d' Oc*, che si serve più dell' *a*, come la Francese dell' *e* stretto, a guisa degl' Ioni, che adopravano assai l' *H*, o *Eta*, poco diverso di suono da quello; ma in Italia non adoprandosi in cose gravi altro Idioma, che il Toscano, chi volesse diversificare alquanto la favella de' Cori, potrebbe in vece di ciò a giudizio mio servirsi di qualche voce antichetta; ma leggiadra, e con giudizio, e sobrietà. E in vero, se in alcuna sorte di Poesìa si devono comportare alcune voci antiche, in questa massimamente; perchè rappresenta la favella del popolo, che è più tenace del parlare antico, che le persone grandi, e apparenti: e perchè tali cantilene non sono Poesìa imitativa, e perciò pare, che richiedano favella particolare, e più maestosa, e grave. Nel che concorre Demetrio Falereo, e gli Scrittori di Poetica, che trattano di questo soggetto: buona parte de' quali sono citati dall' erudito Hisieli, ne' Proginnasmi poetici *parte* III. *Prog.* 45. E ciò si conferma anco con l' esempio de' Cori comici (come si può vedere in Aristofane) i quali si servono di uno stile sublime, e ornato, quale è quello delle Poesìe Liriche, e de' Cori Tragichi, anzi di tutte le cantilene Greche; benchè lo stile de' Colloquj, o Diverbj sia umile, e pedestre, e pieno di voci sordide, e ridicole, quale ottimamente giudicarono convenirsi alla Comedia. Ma per-

perchè alcuno potrà dire, che quasi tutte le voci, che oggi si usano, solo nelle Poesie già si usavano popolarmente, e però ogni sorte di Poema è capace di voci antiche; dico (per dichiararmi meglio) che di molti vocaboli mi servirei ne' Cori, de' quali in altra specie di Poesia non ardirei servirmene; i quali (per darne qualche regola generale) devono avere queste condizioni: che siano intesi senza difficoltà; che abbiano qualche particolar grazia, o energia più de' moderni equivalenti; e che siano più sonori, o non meno di questi. E per venire a qualche particolare, io direi forse ne' Cori fallanza, e fallenza, Dilettanza, Abominio; ma non fallore, falligione, Abominanza &c. Direi forse anco Signoraggio, Accordanza, Accrespare, A certo, Aggelare, Allegranza, Alteroso, Arretrarsi, Asciogliere, Bandeggiare, Assembrare, Boschigno, Cadevole, Assicuranza &c. le quali parole ne' Ragionamenti scenichi non così bene sonerebbono.

CAPITOLO XXXIII.

Del Ballo, e Passeggio de' Cori.

Siccome non è propriamente Canto quello, che non solleva, o sospende la voce, come si fa con certo sforzo delle arterie, ogni volta che si modula formatamente (benchè Canto si chiami anco il recitare de' poemi, e il variare degli accenti, come si fa nel parlare familiare) così non è vero Ballo quello, che non solleva da terra il corpo, che si fa col salto; onde perciò il Ballo è detto da' Latini *Saltatio*: ancorchè abusivamente si chiami anco Ballo quel Passeggio, che si fa numerosamente, e a tempo di Musica con varie figure, e moti delle gambe, e de' piedi, come in quella sorte di danze, che si dicono, Brandi, Tordiglioni, Bassedanze, Pavaniglie, e simili. Ora, come si cava da Luciano, i Balli antichi comunemente contenevano anco il gesto, cioè il moto variato, e numeroso delle mani, e delle braccia, che si diceva propriamente χειρονομία; senza parlare di quelli, che movevano tutte le membra del corpo con mirabile maestria, e agilità; quali erano alcuni dissoluti, e Comici, e di quelli, che con più sottile artifizio, movendo in varie guise gli occhi, e usando varj cenni, e figure esprimevano qualunque cosa, e imitavano quello, che si cantava, come era la Danza de' Pantomimi. Ma lasciando da banda le altre, e dicendo solo alcuna cosa di quelle, che appartenevano al Teatro, è da sapere, che siccome avevano tre sorti di Rappresentazioni, e Drami molto differenti tra loro, Tragedia, Comedia, e Favola satirica (la quale era molto conforme alle nostre Pastorali) così avevano in ciascuna una specie di Ballo corrispondente, de' quali quello, che serviva alla Tra-

ge-

gedia, si chiamava *Emmelia*, tutto grave, e maestoso; di cui non ebbe a sdegno Aristosseno di trattare in un Libro a posta, ch'egli intitolò Περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως, *Del Ballo Tragico*. Ma quello, che si usava nelle Commedie, si chiamava *Cordace*, molto più dissoluto, e licenzioso; e *Scinnide* dicevasi quello, che alle Azioni satiriche apparteneva, quale era più leggiero, bizzarro, e stravagante di tutti, e convenevole in somma alla natura de' Satiri. E sebbene gli Autori espressamente non dicono, se queste tre sorti di Ballo fossero usate ne' Cori di ciascuna delle tre specie Dramatiche, oppure dagli Attori stessi mentre recitavano, o finalmente in niuna delle due maniere, ma come intermezzi, e frammessi tra un sesso, e l'altro; tuttavia si dee credere, che propriamente a' Cori servissero. Non che gli Attori, o Istrioni non usassero anch' essi recitando, e cantando qualche sorte di Ballo; ma quello non era tale, che sollevasse la vita in aria con salti, e movimenti forzati; ma conteneva solo varie sorte di gesti, e movimenti di piedi, di gambe, e di tutta la vita a tempo di Musica, senza mettere, come si dice, un piede in fallo; ma con una somma concordia, e aggiustamento del Canto, del Suono, e insieme di tutti i movimenti dell' Attore. E in questo senso si deve intendere quel modo di parlare, che usano i Latini *Saltare tragoedias*, come quando Suetonio scrive di Nerone: *Tragoedias quoque saltavit personatus*. Nel che bisogna avvertire di non consondere con l' ordinario degli Strioni detti da' Greci ὑποκριταὶ, il Ballo de' Pantomimi, il quale cominciò solo ne' tempi di Augusto, e fu più laborioso, artifizioso, ed espressivo, che quel comune, e scenico; e non tanto era subordinato alle azioni intere del Teatro, quanto a porgere diletto da per se, con una maravigliosa sorte di espressione, fatta per pompa, e ostentazione. E in questo credo, che effettivamente intervenisse il vero Ballo, e sollevamento della vita, con ogni sorte di gesto, e movimento. Ma l' atteggiamento, o hypocrisi ordinaria fu usata sino ne' tempi antichissimi, e più floridi della Grecia, e fu senza fallo più semplice, e naturale; comprendendo anco l' azione degli Oratori, che era ancora più positiva; ma però più artifiziosa di quella de' nostri Oratori: quando non fosse altro che il passeggio, che facevano nella ringhiera, come si cava da Cicerone, e Quintiliano. Del Ballo dunque, e dell' Arte hypocritica molti ne scrissero di proposito, come si conosce da Luciano, che parimente ne ha scritto un Libro, che si è conservato fin oggi. Onde si può argomentare quanto quest' Arte fosse stimata, e assottigliata in quei tempi; il che si cava anco dalle moltissime specie raccontate da Ateneo, Polluce, Luciano, e altri, alcune delle quali si descrivono da loro, e altre nò. Si trovano anco nominate varie figure, passaggi, e posture con i proprj vocaboli attribuiti a ciascuna, con sottigliezza, e curiosità veramente Greca: di alcune delle quali non sarà fuori di proposito il far menzione, acciò si veda, che tali Danze mettevano in opra non

so-

folo le gambe, e i piedi; ma anco le mani, e le braccia. Lo Scoliaste delle Vespe d'Aristofane, per autorità di Eufronio, vuole, che ῥίπτειν σκέλος: *scagliar la gamba*, sia una figura del Ballo tragico, σχῆμά τι τραγωδικῆς ὀρχήσεως, che questo significa la parola τὸ σχῆμα, e non *genus saltationis tragoedicae*, come l'intese Florente Cristiano. Può dunque essere, che così si nominasse un passo di gagliarda. Polluce tra le altre nomina questo χεὶρ καταπλανὴς, che pare voglia dire *mano errante*: se il Testo non è difettoso, dovendo dire χεὶρ χειρὶ καταπρηνὴς, come si legge in Esichio, cioè *una mano inclinata all' altra*, che io intendo per le mani giunte in atto supplichevole. χειροκαλαθίσκος, che forse significa *il piegare le due mani una contro l'altra*, come quando si tiene un canestro, o un bacile con due mani. σχιστὰς ἕλκειν, che pare voglia dire *stracciare il manto*. παραβῆναι τέτταρα *passar quattro*, e altre, che oggi è impossibile sapere quello, che dinotino. E' ben più certo, che i Cori ora cantavano stando ritti, e fermi; ora passeggiando con Ballo, e rivolgendosi attorno attorno nell' Orchestra; il che comunemente si faceva nel primo ingresso, che si chiamava πάροδος, ovvero εἴσοδος. Riferiscono poi i Grammatici, che entravano alcune volte uno a uno, ora tre, ora cinque per fila; e talvolta si dividevano in due schiere, il che si diceva διχορία, e ἀντιχορία, perchè una parte stava a fronte dell'altra, e simili altre particolarità, che per brevità tralascio. Ma se oggi alcuno vorrà praticare a imitazione degli Antichi questi Cori; per quanto comporta il sito delle nostre sale, e la disposizione di quelli, che s'impiegano in tale opra; si potrà con mediocre esercizio ridurre la cosa a segno tale, che sarà comportabile, e recherà non mediocre diletto, con ordine molto migliore di quello, che si è tenuto finora; e ciò si potrà conseguire in questo modo. Si doverà fare scelta di persone, che posseggano insieme l' Arte del Ballo, e del Canto; e quando non se ne trovi quante bisogna, non sarà inconveniente mescolarvi alcuni semplici Danzatori, e altri puri Cantori; facendo però quelli sembiante di cantare, e questi imitando i Danzatori almeno nel gesto; non potendolo fare ne' fioretti, e figure de' piedi. Il Ballo vorrebbe essere ordinato da persona giudiziosa, e perito nell' una, e nell' altra professione, come era quel Signore Emilio del Cavaliere, inventore di quel bel Ballo, detto del Granduca, e dell' aria medesima; perchè non solo fu peritissimo Musico, ma anco leggiadrissimo Danzatore. Quanto al passeggio, lasciando da parte quegl' inviluppati intrecciamenti, che non fanno a proposito, se non dove si volesse rappresentare qualche laberinto, sarà più espediente farli procedere in semplice giro, come facevano i Cori rotondi degli Antichi, detti κυκλίοι, o in schiera con figure quadre, che si chiamavano χοροὶ τετράγωνοι, senza confondere il cervello de' giovani con tante cose; perchè non faranno poco, quando sapranno commodamente servirsi di un mediocre numero di figure, tutte a tempo, e ordinatamente; nel che si deve avere principalmente la mi-

ra

ra di oſſervare bene il Ritmo, e ritrovarſi tutti inſieme nelle cadenze; e di uſare paſſerti, e figure tali, cbe abbiano buona conneſſione, e ſiano proporzionate alla materia della Poesìa, e alle perſone rappreſentate; imperocchè altri movimenti, e attitudini saranno dicevoli, per eſempio, ad un Coro di Soldati, altre a un Coro di Paſtori. E nelle coſe gravi maſſimamente biſognerà avvertire, cbe i moti ſiano maeſtoſi, e peſati, e i geſti decenti, e garbati; ſiccome nelle deplorazioni, e materie lugubri vi ſi richiederanno atti, e geſti compaſſionevoli, come ſi vede eſſere ſtato praticato da Eſchylo nel Coro de' Perſiani, Tragedia dove .... uſa del verbo ἐρέσσετε, che vuol dire *vogate*, o *remigate*; uſando queſta metafora, per dinotare quel battimento di petto, e movimento di braccia, fatto concordemente dalle donne piangenti. Nè ſarà malagevole ad una perſona intendente di queſto meſtiere da i Balli più gravi, che ſi uſano, ſcegliere di quei paſſi, e figure, cbe poſſano fare migliore effetto, e adattarſi a quello, che ſi canta: avvertendo, che le danze baſſe poſſono accomodarſi ad ogni coſa; ma quelle in aria, che uſano ſalti, e capriole, ſolo in coſe liete poſſono aver luogo: benchè le capriole vere, e ſimili ſalti forzati appena ci ſi poſſono accomodare; perchè impediſcono troppo la voce; ma qualche mezza capriola nelle cadenze può ben fare buono effetto. E quì voglio avvertire una coſa degna da ſaperſi, che di tre generi di Ritmo, o battuta, che avevano gli Antichi, noi ne abbiamo ſolo due; la binaria, e la ternaria: eſſendoſi tralaſciata la quinaria, e Peonica, cioè quella, che metteva tre tempi nel paſſare, e due nel levare, o al contrario, la quale era molto ſtimata, e reputata attiſſima a ſoggetti, e molodìe magnifiche, e maeſtoſe, e ragionevolmente per eſſere mezzana tal ſorte di proporzione (che è la vera ſeſquialtera) tra l'eguale, o binaria, e tra la doppia, o ternaria; onde partecipa della vivacità di queſta, e della gravità, o placidità di quella; come facilmente ſi conoſcerebbe in pratica, quando ſimil ſorte di battuta ſi rimetteſſe in uſo, con introdurre in vece di un infinità di note inutili, che ſi adoprano, due almeno, che valeſſero l'una due, l'altra tre quinti di battuta; come ſarebbono queſte ◊. ◊ ovvero ◊. ◊ E uſandoſi tal Rirmo, e battura in qualcbe Coro, come gli Anticbi facevano in quelle Poeſie, che ſi componevano di piedi Peoni, Cretici, e Bacchei, doverà l'accorto Maeſtro di danza accomodarvi tempi, e moti tali, che vi calzino bene, e ſi poſſano concordemente oſſervare; con che ſicuramente riceverebbono le tre parti della Muſica melodica, organica, e hypocritica un notabile accreſcimento.

CA-

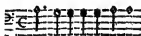
CAPITOLO XXXIV.

Della Melodìa, e Concento de' Cori.

SIccome la Melodìa de' Cantici Scenici ha degenerato per la maggior parte in ariette, o canzonette; così quella de' Cori si vede essersi tramutata in balletti; poichè non contengono altro, che alcune brevissime stanze, e ritornelli, con aria molto semplice, e corta; e tali sono quelli dell' Euridice, e del rapimento di Cefalo, in parte pubblicati dal Peri, e dal Caccini; la qual maniera è però molto più tollerabile di quella de' Cori dell' Edipo Tiranno, rappresentato in nostra lingua dall' Accademia di Vicenza nel 1505. che sono disposti a guisa de' Madrigali; e poco buona riuscita dovettero fare, ancorchè, siccome io credo, fossero cantati semplicemente, e non ballati, dove quest' altri si cantano insieme; benchè perlopiù da diversi, e a foggia di balletti, con corti periodi, e passeggi intrecciati, e con poca varietà di figure, e nessuno gesto, per non essersi fin' ora intesa la vera maniera delle Musiche teatrali. Ma per dire alcuna cosa della Melodìe de' Cori, mi parrebbe, che non si potesse errare a farla variata assai d' aria, e ricca d' intervalli, e misture di Generi, e Modi: e tanto più, che nella maniera del concento, che stimo convenirle, non sarà malagevole praticare ogni sorte di modulazione, per difficile, e artifiziosa che sia; poichè i Cantori si aiuteranno l' uno l' altro ad intuonare le voci. Per quanto dunque ho osservato, e discorso altrove, gli Antichi non solevano nelle loro Musiche far cantare più arie insieme, almeno di ordinario; anzi quell' istesso, che cantava un Cantore, lo cantavano tutti (intendendo de' Canti Corici, e Chorodie, e non delle Monodie) o fosse all' unisono, o all' ottava, o in altra distanza, come quelli, che stimavano il parlare, e la Poesìa parte molto più principale della Musica, che non fanno i Moderni; e conoscevano benissimo essere impossibile di poter modulare in questa sorte di concenti (più convenevoli agl' Instrumenti, che alle voci umane; e che io credo, che siano stati cavati dall' Organo) Poesìe di sensi profondi, e attaccati; come sono i loro Cori, e le Ode di Pindaro, e simili: sicchè al più ci si accomodano questi Madrigaletti di concetti facili, e con frase interrotta, e anco con pochissimo decoro, e sodisfazione d' altra potenza, che dell' udito semplice: poichè non è possibile umanamente, che quando si cantano, o parlano insieme cose diverse, si possa comprendere il tutto; onde in queste nostre Musiche è più quello, che se ne perde, che quello, che se ne cava. Non mi persuado già, che i concenti antichi fossero tanto semplici, e uniformi, come hanno creduto alcuni, e in particolare il Zarlino, che si persuade, che gl' Instrumenti in quel tempo suonassero sempre un ottava divisa, e la vo-

ce del Cantore sola variasse le consonanze, all'usanza delle cornamuse, che si usavano già: il che chiama i Gaffuro *bordonizare*, e pare che sia il μαγαδίζειν di Aristotile; anzi ho con gagliardissime ragioni mostrato il contrario: e in particolare con le doppie note, che si usavano, alcune delle quali servivano per la voce, ed altre per l'instrumento, e con l'uso antichissimo degli Organi, e degl'Instrumenti di molte corde, e con un bel passo di Plutarco, che dimostra, che insino quelli antichissimi Musici, benchè si servissero di poche corde, disponevano artifiziosamente i concenti non solo con le consonanze, ma anco con le dissonanze, all'uso di oggi. In somma io non mi sono mai potuto indurre a credere, che la più bella, e perfetta sorte di Musica sia quella de' Madrigali; poichè è troppo grande l'imperfezione, che gli arreca lo storpiamento della Poesìa, la confusione de' sensi, la sazietà delle ridette, e la perturbazione del Ritmo; potendosi praticare una sorte di melodìa, che abbia tutte le perfezioni de' Madrigali, e molte più, senza quelle imperfezioni; e questa riuscirebbe tale, quando un solo Cantore, o più cantassero sempre la medesima aria; mentre altre parti differenti, ponghiamo caso, quattro fossero sonate, e non cantate, massime da Viole, e simili Instrumenti, che hanno la tenuta di voce, in Greco ὄργανα ἐκλατικὰ, nelle quali acconciamente si potrebbono fare tutti quelli artifizi di fughe, imitazioni, ridette, &c. che ora si fanno dalle voci stesse; e così non si perderebbe l'intelligenza delle parole, come succede in questi nostri Madrigali, e Mottetti: benchè di ciò spesso non si avvedano i Compositori, perchè di già sanno quello, che si canta: la qual sorte di melodìa tanto più sarebbe bella, e lodevole, se i passaggi, e le note più lunghe si lasciassero fare agl'Instrumenti, e le pause, che vi s'interponessero, fossero corrispondenti alle terminazioni de' sensi; cioè più lunghe, e più corte, secondo i luoghi, dove i sentimenti fossero più, e meno perfetti, con altre avvertenze simili, che quì si tralasciano. E di questo medesimo parere fu, per quanto intendo, il Cardinale Antonio Gaetano, Signore dotato di un finissimo giudizio, e di grandissimo talento nella Tragica Poesìa.

Non è già da trapassare con silenzio, che così tutta la Melodìa potrebbe camminare con bell'aria, e leggiadra maniera di movimenti, e non come oggi si fa, che è necessario, che molte parti si servano di movimenti disgiunti, scomodi, e mal graziosi, essendo impossibile, che tutti abbiano un bel procedere. E che ciò sia vero, considerinsi i passi, e movimenti del lamento d'Arianna a una voce sola, e dell'istesso composto a più voci dal medesimo Monteverde, a richiesta di un Nobil Veneziano, e vedrassi, che la voce sola sempre canta bene, e con bell'aria; ma nel concerto di più voci bene spesso si sentono certi passi poco graziosi, e accomodati alle parole, come è il principio del Basso.

La-

La-sciate-mi mori-re

Di più meglio si potrebbe osservare la proprietà del Ritmo, la qual cosa in che consista altrove ho dichiarato: ed è di tanta importanza, che non sarà mai possibile, che la Musica abbia quell' efficacia nelle passioni umane, come aveva già senza questa osservanza; essendochè il Ritmo nella Musica, come dicevano i Pitagorici, è il maschio, e il Melos la femmina, e parimente quello corrisponde al disegno, e questo al colorito; e però sentiamo, che le Melodie, che hanno un bel Ritmo, ancorchè il loro Melos sia molto ordinario, riescono però più belle di quelle, che sono più perfette nella parte Melica, o Armonica, e meno nella Ritmica. Molto meglio anco si osserverebbe la natura de' Modi, e si potrebbono, quando si volesse, usar puri: onde una Melodia si diversificherebbe più di un altra, e sarebbe più bella, ed efficace a muovere gli affetti. Nè si creda già alcuno, che l' istessa perfezione si trovi nelle Musiche odierne, che oggi si cantano ad una voce sola col basso continuo; perchè non contengono quegli accoppiamenti di consonanze artifiziose, da alcune in poi, che si segnano co' numeri, nè quelli ornamenti di fughe, imitazioni &c. nè quella tessura di movimenti ritmici, che io ricerco in questa sorte di melodie; onde possiamo immaginarci quanto riuscirebbono belle, ed eccellenti, mentre queste accompagnate da un solo basso continuo piacciono tanto; e non solo queste, ma i Madrigali cantati da un solo Soprano, sonandosi le altre parti con le viole: ancorchè tali composizioni non siano fatte per questo; nè detti Soprani contengano spesso tutta la cantilena, e tutto il bel procedere dell' aria. E di questa fatta tengo assolutamente, che fossero le antiche Melodie Coriche; e che sin' oggi non siano state rimesse in uso è cosa degna di ammirazione, non sapendo renderne altra cagione, se non la barbarie de' tempi addietro, ne' quali cominciò questa sorte di concenti, per opera di Uomini tanto stupidi, e ignoranti, che stimarono la favella molto poco essenziale nella Musica; e perchè pochi sono quelli, che vogliono essere i primi a rompere il ghiaccio, ed anco per una certa fatalità delle cose umane, le quali in tutti i generi si rivolgono; e dopo aver provato tutte le varietà, tornano in parte nella forma di prima. Comunque ciò sia, io tengo per indubitabile, che mai i Cori si potranno guidar bene, se non rinnovandosi questa sorte di Musica, il che merita bene, che si consideri un poco più d' appresso.

CAPITOLO XXXV.

Qual sorte di Concento sia più riuscibile.

DI varie maniere di Concenti, che si potrebbono provare, la più bella, e riuscibile di tutte, credo che sarebbe questa; comporre il Coro di Tenori, e Soprani, o di Bassi, e Contralti, in modo, che si cantasse sempre l' istess' aria in ottava; e gl' Instrumenti poi facessero le altre consonanze sopra, o sotto, o in amendue i luoghi; ma non già nel mezzo di tale ottava; non facendo mai però, che negli estremi di tutto il Concento si udissero due ottave, due quintedecime, due duodecime, e simili consonanze, che si dicono perfette continuatamente. Nè questa sorte di Concento sarebbe contraria alle buone regole del Contrapunto; poichè il canto di tutte quelle voci gravi, e acute si unirebbe tanto, che parrebbe una voce sola, e come se tutti cantassero all' unisono, massimamente variandosi sempre gli estremi, come ho detto, che soli quasi spiccano nella Musica. E ciò farebbe non meno buono effetto, che l' accompagnare tutte le corde del Clavicembolo con un altra voce all' ottava bassa, o acuta, come in alcuni si vede, e come nel Liuto, dove ogni contrabbasso ha due corde distanti per ottava, che rendono quasi un istesso suono. Non so già se potesse riuscire di far cantare un ottava sempre divisa armonicamente con la voce di mezzo, acciò co' Bassi, e Contralti si potessero accompagnare anco i Tenori, e fra i Tenori, e Soprani framettervi anco i Contralti; perchè almeno sarebbe più difficile farvi l' altre accompagnature con gl' Instrumenti di sopra, e di sotto, per i falsi riscontri della voce di mezzo: tuttavia considerando, che nell' Organo le consonanze si dispongono talmente, che non ostante, che vi si odano delle settime, e none (come succede quando col registro ordinario si unisce quello della duodecima, o della decimanona) fanno buonissimo effetto (per la proporzione forse, o temperamento de' suoni, l' uno con l' altro) per avventura ancora questo senza disordine alcuno con qualche industria riuscirebbe; come forse avverrebbe, quando il suono degl' Instrumenti superasse le voci (in modo però, che non le offuscassero, e impedissero l' intelligenza delle parole) e come per avventura succedeva anticamente, quando a' Cori si accompagnavano Instrumenti da fiato strepitosi; quali erano le Tibie Frigie, poco diverse da' nostri Pifferi, o Dolzaine.

E' degno anco di considerazione, che a questa sorte di Concento di un aria sola si può accomodare la melodìa del Cromatico, ed anco Enarmonico puro, senza servirsi delle corde di più tuoni forzatamente, come succederebbe ne' Concenti a più arie; onde in questa maniera comodamente si potrebbe far sentire la diversità de' Gene-

ne-

neri, e Tuoni puri, almeno nel Canto vocale (perchè nella parte instrumentale non occorrerebbe stare in quest' obbligo) onde la Musica ne riuscirebbe soavissima, e molto efficace, ed anco variata, e vaga; poichè quella varietà, che non si sentisse negli accoppiamenti delle consonanze, si supplirebbe con la diversità grande, che avrebbe il Canto vocale. Tengo ben di sicuro, che fra tutti gli altri modi il far cantare i Bassi con gli Contralti in ottava indivisa, mentre che nella parte di sopra si sentissero due, o tre voci instrumentali far le consonanze requisite, purchè fossero proporzionati al Concento inferiore delle voci umane, e sonati in eccellenza, con qualche passaggio ben tirato ne' luoghi opportuni, farebbe effetto mirabile. Pel quale ufizio farebbono molto a proposito Flauti, Cornetti, Violini piccoli, e grandi, e simili; benchè si potrebbe di sotto far sentire anco qualche Instrumento sonoro, come l' Arciviola descritta da noi al cap..... per mantenere in voce i Cantori. Si potrebbe anco provare, se riuscisse bene il variare Concento nelle voci in questo modo, che dopo aver cantato un pezzo all' istess' aria (cioè all' ottava divisa, e indivisa) cantassero poi un altro pezzo con diverse arie, e movimenti (sempre però insieme l' istesse parole) come in gran parte sono questi Coretti moderni, e quel Madrigale di Andrea Gabbrielli, che comincia:

Poi ch' a Damon fu pur dal Ciel concesso,

che fa buonissimo effetto: continuando però un pezzo in una forma, e non mutando spesso maniera; perchè allora il sentire più consonanze perfette darebbe forse fastidio alle orecchie. Potrebbesi anco esperimentare di far cantare qualche parte de' Cori in falso Bordone, cioè in seste divise da una voce di mezzo, massime quando non vi potessero intervenire voci estreme, o anco in distanza di terze; massime se il Coro fosse composto di Bassi, e Baritoni, di Baritoni, o Tenori, o di due altre parti vicine; ma non so già come tal Concento riuscisse con l' accompagnatura di altre consonanze instrumentali; e nell' armonia perfetta (cioè non partecipata) e con volere talvolta servirsi de' Modi, e Generi puri, ciò non potrebbe accomodarsi. Si potrebbe anco fare esperienza di un altra novità, che tre parti cantassero sempre tra loro le prime consonanze, cioè ottave, quinte, e quarte (facendole però giuste, e non partecipate, che così la quarta riesce molto soave, come anco attesta il Zarlino) benchè procedessero con diversi movimenti; dal che ne seguirebbe maggiore uniformità d' aria, ed osservazione del Modo. E non dubito niente, che essendo la quarta per se stessa, quando è giusta, molto buona consonanza; assai più riuscisse soave nel Diatonico Ditonico, o Pitagorico, nel quale le terze, e seste sono dissonanti; massime dopo la terza maggiore (che verrebbe aumentata di un Comma $\frac{81}{80}$) e avanti la quinta. E ben vero, che per la paucità delle consonanze non si potrebbe quasi dare accompagnamento nessuno a tal concento con le voci

voci inſtrumentali, le quali poi ſe procedeſſero per il Diatonico ſintono (che oggi ſi canta partecipato) non ſo come poteſſero mai bene unirſi con le voci umane, che ſi ſerviſſero di altra armonia. In ſomma molte ſono le coſe, che nella Muſica ſi potrebbono eſperimentare di nuovo; ma nel fatto de' Cori tengaſi per infallibile, che in ſtile madrigaleſco non ſi può far coſa buona, e in quel delle Canzonette non poſſono riuſcire nella modulazione, e nel Ballo di quella varietà, ed eccellenza, che conviene in azioni magnifiche, e ſontuoſe. E' ben vero, che in alcuni Cori s' incontrano alcuni verſetti, e clauſole ſeparate, e di ſenſo perfetto, che acconciamente ſi poſſono diſporre in fuga all' uſo de' Madrigali, e farle ripetere più volte (ma non dall' iſteſſo Cantore) come per eſempio nell' Alceſtide di Euripide, queſto verſo del Coro παῖ, παῖ, φεῦ, φεῦ, ἰὼ, ἰὼ, παῖ Φέρητος, cioè *figlio, figlio, oh, oh, ah, ah, figlio di Ferete*. Tale è anco quel Coro del Reſo, dove le Sentinelle colte all'improvviſo da Uliſſe, e Diomede, dicono così: ἔα, ἔα, βάλλε, βάλλε, βάλλε. βάλλε. Θεῖνε, θεῖνε τίς δ' ἀνήρ: cioè, *olà, olà. Dagli, dagli, dagli, dagli; ammazza, ammazza. Chi va là?* Ma pochiſſimi tali luoghi ſi troveranno capaci di sì fatto Concento; e ſolo ne' Cori ſtabili (cioè, che uſano il geſto ſolo, e non il ballo, e paſſeggio) può aver luogo. E' ben vero, che talvolta ſi potrà far cominciare dal Corifeo, e far ſeguire poi dopo breve ſpazio da tutto il Coro, ripigliando le medeſime parole ſino alla fine, quando il Concento ſarà di più arie.

CAPITOLO XXXVI.

Si moſtra, che i Cori antichi erano ordinati in queſta guiſa.

MA perchè alcuno non penſi, che io mi metta, come ſi dice, a indovinare; con un luogo di Seneca voglio dimoſtrare, che gli Antichi ne' Concenti Corici tenevano queſto ſtile di far cantare un aria ſola; e nelle ſinfonie inſtrumentali non ſolo miſchiavano più arie, ma ſi ſervivano anco delle diſſonanze. Nell' Epiſtola LXXXIV. ſcrive così. *Non vides quam multorum vocibus Chorus conſtet; unus tamen ex omnibus ſonus redditur. Aliqua illic acuta eſt, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris fæminæ; interponuntur tibiæ; ſingulorum ibi latent voces, omnium apparent*. Poi ſoggiunge: *De Choro dico, quem veteres Philoſophi noverant*: volendo dire, *che tal ſorte di Muſica era ſtata conoſciuta anco dagli antichiſſimi Pitagorici*; che ſi sà quanto ſtudio poneſſero in queſta profeſſione: ſebbene il Lipſio, dicendo *quid Philoſophis cum Choro?* ſoſpettò, che queſta parola *Philoſophis* ſia ſcorſa nel Teſto, o che piuttoſto vi debba eſſere queſta Greca *philodi*, cioè amatori del Canto: ma io non vi mute-

rei

rei niente. Appresso dice, parlando delle Sinfonie più licenziose, numerose, e dissolute, che furono incognite agli antichissimi, e ne' suoi tempi si usavano assai: *In commissionibus nostris* (cioè *nelli spettacoli*) *plus Cantorum est* (qual voce appresso i Latini comprende anco i Sonatori) *quam in Theatris olim spectatorum fuit: cum omnes vias ordo canentium implevit, & cavea* (*i gradi del Teatro*) *aeneatoribus* (*Sonatori di Trombe, Tromboni, Clarini &c.* come l' intende il Lipsio, o d' Instrumenti di metallo da percuotere, come Cimbali, Crotali, e simili) *cincta est, & ex pulpito* (*il palco della Scena*) *omne tibiarum genus, organorumque consonuit, fit concentus ex dissonis*. Ecco dunque come si facevano Sinfonie instrumentali di ogni sorte d' Instrumenti, con l' accordo anco delle dissonanze, delle quali non fece menzione quando parlò del Coro Cantante. L' istesso si prova con un passo di Aristotile nel Libro *de Mundo*, dove dice così: Καθάπερ δὲ ἐν χορῷ κορυφαίου κατάρξαντος συνεπηχεῖ, πᾶς ὁ χορὸς ἀνδρῶν, ἔσθ' ὅτε καὶ γυναικῶν ἐν διαφόροις φωναῖς ὀξυτέραις καὶ βαρυτέραις μίαν ἐμμελῆ κεραννύντων κατὰ τὸ ἐνδόσιμον ὑπὸ τοῦ χορυφαίου, cioè; *imperocchè siccome avviene nel Coro, avendo il capo, o Corifeo incominciato, e dato il suono* (che l' intonazione vuol dire quell' ἐνδόσιμον, che segue appresso, e non Ritmo, come altri espongono) *concordemente consuona tutta la moltitudine degli Uomini, e talvolta anco di Donne, con diverse voci più acute, e più gravi, che unisconο insieme una sola armonia, o aria canora:* dove avvertasi, che io non ho preso armonia, all' uso moderno, per il Concento, o Sinfonia, ma per un aria sola; perchè questa voce appresso tutti gli antichi, e classici Autori significa la serie continuata di più voci musicalmente disposte, e atte a produrre un aria, come in un Instrumento accordato: al che non avvertono i Moderni, e però non si può intendere questo luogo di un Concento di più arie all' uso di oggi. L' istesso dice anco assai apertamente Diomede antico, ed erudito Grammatico, dove parla delle parti della Comedia, e Tragedia con queste parole. *In Canticis una tantum est persona, aut altera latet. In Choro iunctim omnes loqui debent quasi voce confusa, & concentum in unam personam reformantes*; cioè. *Ne' Cantici v' interviene una persona sola. o pure una apparisce, mentre l' altra sta nascosta. Ne' Cori tutti devono parlare congiuntamente, riportando tutto il Concento in una persona sola:* cioè, come se fosse un solo, che cantasse, ovvero seguitando tutti una persona sola, cioè il Corifeo. Questo anco si prova per quel che tocca al procedere co' medesimi tempi da un problema di Aristotile, dove dice Διὰ τί οἱ πολλοὶ μᾶλλον ᾄδοντες τὸν ῥυθμὸν σώζουσιν ἢ οἱ ὀλίγοι; ἢ ὅτι μᾶλλον πρὸς ἕνα τε καὶ ἡγεμόνα βλέπουσι, καὶ βραδύτερον ἄρχονται, cioè. *Per qual causa meglio osservano il tempo molti Cantanti, che pochi? forse perchè più si conformano con un solo capo, e cominciano più adagio.* La qual cosa non ha luogo, quando all' uso di oggi un Concento procede con diversi Ritmi, o per dir meglio tempi ritmici; perchè quante più parti si cantano, più difficilmente si osservano. Notisi anco quell' uso di cominciare più lentamente, e poi pianpiano accelerare la battuta, che si conosce essersi praticato; perchè è cosa, che

che ancor oggi respettivamente si potrebbe osservare. E siccome i Cavallerizzi, prima che incitino un cavallo al galoppo, sogliono farlo andare di passo pianamente, e poi di trotto; così par convenevole di fare l'istesso nella Ritmopeia Corica.

CAPITOLO XXXVII.

Dell' accompagnamento degl' Instrumenti.

RESta la considerazione degl' Instrumenti, e del modo di accompagnare con essi la voce degli Attori, non meno importante, che tutto il resto; la quale so certo, che patirà molte contradizioni, perchè anco in questo mi allontano assai dalla strada battuta: tuttavia voglio con ogni sincerità scoprirne il mio senso, rimettendomi sempre al più sano giudizio di quelli, che meglio possedono queste materie. Vediamo prima dunque, che sorte d' Instrumenti si usino oggi, e quali si adoprassero dagli Antichi ne' Teatri, e poi quello, che convenientemente si potesse ancora da noi praticare. Nell' Azioni cantate, dove mi son trovato quì in Roma, e in Firenze, ho veduto quasi indifferentemente adoprare ogni sorte d' Instrumento più nobile, Clavicembali, Viole, Tiorbe, Liuti, Lire, e che so io? ma in particolare i Clavicembali di forma grande; avendosi per opinione, che senza essi non si possa fare perfetta armonia; attesochè vi si trova ogni sorte di consonanze, e si suonano comodamente con l' esempio innanzi, e finalmente perchè oggi regnano assai; anzi pare, che gli odierni Musici, come il Sig. Emilio del Cavaliere nella sua Rappresentazione, e il Sig. Claudio Monteverde nel suo Orfeo, diano per consiglio di mettere in opra quasi ogni sorte di questi Instrumenti, e in gran numero. Gli Antichi, per accompagnamento delle voci nel Teatro, non si sa che si servissero di altra sorte d' Instrumenti, che da fiato, detti con una sola voce in Latino *Tibiae*, e in Greco αὐλοὶ (che alcuni inettamente in volgar nostro interpetrano *Pive*) la memoria de' quali si trova così frequentemente negli Scrittori, che è superfluo allegarli. Basti il ricordare i titoli delle Comedie di Terenzio, che c' insegnano, che si adopravano di diverse specie, secondo la qualità dell' Azione, e il capriccio del Musico, o del Poeta; e il soprallegato Diomede, il quale dice così. *Quando enim Chorus canebat, Choricis tibiis, idest Choraulicis, artifex concinebat: in canticis autem Pythaulicis respondabat, quod paribus, aut imparibus tibiis dicitur. Si quando Monodio agebat, unam tibiam inflabat: si quando Synodio, duas tibias*, cioè; *imperocchè quando il Coro cantava, l' Artefice, o Sonatore sonava in consonanza le Tibie coriche, cioè le coraulíche* (così dette da' Greci) *ma ne' Cantici rispondeva con le Pythauliche* (che sono l' istesse con le Pythie) *il che si dice a tibie pari, o impari. Se usava il Monodio sonava una sola tibia; se il Sinodio due:* le quali

quali cose, e molte altre notabilissime intorno all'instrumento da fiato avendo altrove esposto, e mostrato quali erano le pari, e le impari, le destre, e le sinistre (il che sin'ora non è stato bene inteso) non starò a ripeterle. Voglio bene così di passo avvertire, che le tibie Pythauliche, o πύθιοι αὐλοὶ, e congiuntamente πυθαύλοι, o πυθιαῦλοι, non sono altro, che i nostri Flauti, o Flauti dolci, in Francese *Fleutes douces*, dette da' Greci moderni ancora oggi corrottamente πιθιάυλοι; siccome le tibie coriche, o chorauliche sono i Pifferi, o Dolzaine: sotto il qual genere si comprendevano anco le frigie; la qual differenza si faceva principalmente, perchè il Coro, massime in un luogo vasto, e scoperto, come nelle Piazze, e ne' Teatri antichi (che al più si coprivano con una tenda) avevano bisogno d' Instrumenti più sonori, e strepitosi; ed i Cantici degli Attori più deboli di suono, e proporzionati alla voce umana, e tali sono i Flauti rispetto a' Pifferi. Con altro suono dunque non si accompagnavano le melodìe teatrali, che con gl' Instrumenti da fiato; perchè, sebbene si legge talvolta essere stata adoprata la Cetera, come scrive Suetonio di Nerone; ciò per altro fu senza fallo per qualche canzone separata; o perchè avea la voce debole, e fosca, come afferma l' istesso, o per suo capriccio particolare. E però anco non debbiamo maravigliarci, che Sofocle recitando da se medesimo in una sua Tragedia, la quale conteneva il contrasto, che Thamita Tracio, uno de' più antichi musici, ebbe con le Muse; e facendo la parte principale, cantasse in scena (come quello, che era non solo Poeta, ma Musico perfetto) al suono della Cetera; poichè di tale Instrumento scrivono, che Thamira facesse professione. Se noi avessimo dunque oggi questi Instrumenti da fiato nella perfezione, e varietà, che gli avevano gli Antichi; e la capacità delle nostre Sale corrispondesse a' loro Teatri, non solo sarebbe espediente, lasciando gl' Instrumenti di corde, adoprarli; ma anco necessario assolutamente; poichè siccome usavano grande artifizio, acciò si udissero i Cantori per tutto (che perciò s' introdussero quei vasi sotto i gradi del Teatro: e alcune maschere avevano la bocca concava per rinforzare la voce del Cantore) così bisognava anco, che il suono all' equipollente fosse gagliardo. E in vero se ricercheremo il fine di questo accompagnamento dell' Instrumento col canto del Recitante, troveremo, che non è il mantenerlo in voce, e nel suo suono, come i più oggi si persuadono; ma bensì di fare la più perfetta, e soave consonanza, che sia possibile, in modo, che diletti l' orecchie, e non impedisca l' intelligenza delle parole; accrescendo anco soavità, ed energìa alla voce istessa: dico energìa, perchè una semplice melodìa non ha tanta forza a muovere gli affetti, come quella, che è accoppiata col concento. E' forza dunque, che anco l' Instrumento si oda dagli spettatori, ma sì fattamente, che non ricopra troppo, e offuschi la voce; nè altresì dalla voce sia ricoperto, e nascosto. Che poi gl' Instrumenti da fiato siano più soavi, patetici, e simili alla voce umana degli altri, l' esperienza stessa lo dimostra negli Organi, e ne' Cornetti, che quando sono ben sonati,

non si può sentir cosa più dolce: e Aristotile anco afferma ne' Problemi musicali, che è più soave il suono della Tibia, che della Lira, e che ella ha l' istessa proporzione con gli altri Instrumenti, che l'armonìa frigia con le altre armonìe; la qual corrispondenza consiste in avere grande efficacia in muovere gli affetti col suono, che ha dell' attrattivo, e patetico. Dice anco, che si unisce meglio con la voce umana, per la simiglianza, che ha con lei, e che ricuopre molti errori de' Cantori: tutte qualità molto considerabili per quello, che si cerca. Non è anco di piccola importanza quella proprietà, che hanno gl' Instrumenti da fiato, di potere allungare il suono quanto si vuole, la quale non hanno gl' Instrumenti di corde, da quelli di archetto in poi: qualità molto necessaria per la perfezione, e soavità de' concenti; massime ne' luoghi spaziosi; perchè negli angusti, come nelle camere, ciò si supplisce in parte con quel rimbombo, che fanno le corde percosse, benchè appoco appoco manchi, e si aggravi, fino che arrivi all' ottava bassa, come dice Aristotile. Per la qual cosa, se ci fossero oggi Sonatori così eccellenti, come gli avevano gli Antichi; e che gl' Instrumenti anco fossero di quella varietà, e perfezione (la quale credo, che consistesse in parte nella distinzione, che era tra quelli di un suono, e di un altro, che riceveva la divisione, o armonìa perfetta) tengo per me, che anche oggi si potrebbono felicemente adoprare; e quanto agl' Instrumenti crederei, che senza ricercarne altre specie, quelle, che noi abbiamo, potessero bastare, purchè si eleggessero ora queste, ed ora quelle, secondo la capacità delle Sale. E per venire a i particolari, i Pifferi (almeno quelli, che si usano in Italia) non sarebbono a proposito, per essere troppo strepitosi; ma la Traversa, o Flauto d' Alemagna si potrebbe bene usare in luoghi spaziosi, e così il Cornetto torto; ma il Cornetto muto, e dritto, e i Flauti ordinarj si potrebbono adoprare quasi per tutto, se fossero lavorati da buoni maestri, e maneggiati come si deve: ne mi darebbe fastidio il non essere coristi secondo il suono di Roma; perchè almeno servirebbono forse alle Melodìe del tuono frigio, o lidio. Ma per avventura niuna sorte di Flauto più a proposito sarebbe di quella, che si usa in Francia, detta *Fleute de Vielleurs*; la quale non ha se non tre, o quattro pertugi verso la sua cima, e si tiene con la mano sinistra, mentre che colla destra si batte certo tamburino, o si gira certo Instrumento vile, detto da loro *Vielle*, e in Italia da alcuni *Gironda*, la qual sorte di Flauto è assai dolce, e comecchè non sia strepitoso, più da lontano si sente, che altri non crederebbe, e credo che sia quella, che anticamente si chiamava *Monaulus*, non perchè avesse un solo pertugio, come alcuni pensano, ma perchè si tiene con una mano sola. Nè doverebbe dar fastidio l' essere oggi in mano di persone vili, e mendiche; non si potendo argomentare da questo, che egli sia molto imperfetto; perchè la Cetera comune, la quale ha delle perfezioni, che non sono nel Liuto, come d' avere il semituono maggiore, e minore più distinti (dico così, perchè anco nel Liuto vi trovo qualche distinzione; benchè tutti gli Scrittori di musica con-

concordemente dicano, che vi sono i semituoni eguali) è in potere di persone basse, come Osti, e Contadini: per una fatale disposizione delle cose umane, che quelle, che erano già maggiormente in stima, oggi per il contrario siano vili, e abietto; sebbene la Cetera, e Lira nostrali non hanno quasi altro di comune con l'antiche, che il nome solo; come ho manifestamente provato nel mio libro sopra la Lira Barberina. Ma per tornare a questa sorte di Flauti, io credo fermamente sì per la qualità del loro suono, e sì anche per la forma che hanno, siano molto simili a quelle, che si solevano sonare accoppiate, e usare massimamente nelle scene, o pulpiti de' Teatri. E se si perfezionassero accoppiandoli insieme, e accrescendo a ciascuno due, o tre fori, riuscirebbono molto bene; ma vorrebbono esser fatti con amore, e delicatezza, e da eccellenti maestri, come era in Venezia il Cardano, e ultimamente in Parigi il Vacher, e come forse alcuno ne resta in Inghilterra.

CAPITOLO XXXVIII.

Di alcune altre sorte d'Instrumenti.

MA giacchè degl' Instrumenti di fiato si può fare oggi poco capitale, e perchè a molti Musici non piacciono, come intendo del Principe di Venosa, e del Padre Stella (benchè se gli avessero sentiti perfetti, ne averebbono forse fatta altra stima) vediamo un poco quale altra sorte ci sia più proporzionata alla scena; e che meglio possa supplire al mancamento di quelli. Non ci occorrerà credo io lunga ricerca, perchè le Viole, ed i Violini sono al parer mio più a proposito; prima perchè si accostano assaissimo alla voce umana, e i Violini in particolare imitano anco i Cornetti, quando sono ben sonati, che appena si possono discernere: secondo, per avere la renuta della voce: terzo, per essere adattabili ad ogni proprietà di Musica, e passione, secondo la forma, e qualità di corde, tuono, accordo, e armonia, che se gli dà; poichè le Viole da gamba convengono molto alle cose gravi, posate, e meste: quelle da braccio a soggetti allegri, e spiritosi; e però fanno così bel sentire ne' Balli Francesi; e i Violini, quando sono ben sonati si adattano ad ogni cosa; il quale Instrumento, a giudizio mio, porta il vanto fra tutti quelli, che si possono adoprare per le scene; e se oggi fosse intesa, e praticata la materia de' Generi, e de' Modi, dividendosi la loro tastiera nel modo detto, o pure co' segni soli senza tasti, secondo le giuste misure degl' intervalli armonici, e che se gli accompagnasse una bella voce, quale cantasse parimente varie sorti di melodia con quella medesima giustezza, non si potrebbe al mondo sentire per un Concento a due, cosa più maravigliosa, e soave. Quanto agli altri Instrumenti, gli Organi destinati principalmente al cul-

culto divino, si potrebbono lasciare per le Chiese. I Liuti, e le Tiorbe non aggiungono perfezione nessuna al concento delle Viole, e molto meno le Lire comuni, che appena si sentono fra gli altri Instrumenti. Ma de' Clavicembali, i quali soli pare, che oggi regnino in queste Musiche sceniche, che ne diremo? Per parlarne liberamente, io credo, che la comodità, e non la qualità loro gli tenga in reputazione: prima, perchè il loro suono per cagione della materia, donde nasce, non può mai unirsi così bene con la voce umana, come quegl' Instrumenti, che hanno le corde di minugia, e per grandi che siano, in un luogo molto spazioso malamente si possono sentire nelle parti remote: secondo, non pare che la vista di tale Instrumento abbia troppo del nobile, e del riguardevole, come doverebbono avere quelli, che si adoprano in simili luoghi; anzi pare, che si risenta troppo della camera, e della scuola, e che non possa stare senza una candela accesa, e un libro aperto: cose che non convengono alla magnificenza, ed allo splendore delle cose teatrali; poichè il volere, che gl' Instrumenti, e i Sonatori non si vedano, anzi stiano dietro la scena, e non si odano se non da' Recitanti, è un abuso popolare, nato da quei primi, che fecero cantare in scena (i quali si figurano un idea di Musiche sceniche, convenevole a Monache, o ad un Collegio di Studenti) il che senza pensare ad altro, fu seguitato appresso in Firenze da quei virtuosi Gentiluomini (sebbene poi corressero in parte questo errore collocando tali instrumenti avanti la scena, senza essere veduti dal popolo, ma solo dagli Attori) usanza molto lontana dal costume antico, i quali non solo mettevano i Sonatori in vista del popolo; ma gli adornavano sontuosissimamente, e con ogni artifizio gli rendevano riguardevoli; poichè si legge nell' Autore della Rettorica *ad Herennium lib.* IV. in Luciano, Apuleio, ed altri, che i Citaredi si eleggevano di bella, e grata presenza, con la barba rasa, e lunga chioma, la quale adornavano con una ricca corona d' oro, e di gemme, e con un bel manto tessuto, e ricamato d' oro, o d' altra maniera ricco, e vago alla vista. Nell' atto poi del sonare, e cantare, dopo aver cortesemente salutato il popolo, stavano in piedi con la più bell'attitudine, e maniera, che fosse possibile, coprendosi per maggiore gentilezza con l' istesso manto, o clamide la mano sino alle dita; e con altre circostanze, che per brevità tralascio; onde si dee credere, che gli altri Sonatori ancora (i quali avevano un palco particolare detto *thymele*) a proporzione fossero splendidamente adornati, e vestiti: il che ancora oggi con poca spesa si potrebbe praticare con quelle tele d' oro, e d' argento finte, che si usano negli spettacoli; senza però tante cerimonie, e superstizioni, di fare stare i Sonatori ritti, e soggetti a tante leggi (alle quali si sottomesse quel pazzo di Nerone) di non sputar mai, ne rasciugarsi il sudore, e simili. Facendosi dunque apparire gl' Instrumenti alla vista del popolo, è convenevole aver riguardo, che abbiano bella, e graziosa apparenza, e perciò potendosene avere degli altri, loderei che i Clavicembali si lasciassero da banda. E perchè un Arpa indorata fa bellissima vista, e il suo suono

pure

pure si sente, e meglio si unisce con la voce umana; e in somma ha più del grande, e del nobile, che gl' Instrumenti da tasti, se gli doverebbe anteporre, accompagnandola al più con qualche Violino, il quale se fosse sonato da una mano esperta, ottimamente farebbe sentire i passaggi dove bisognassero, con molto più decoro, che nella voce del Cantore. E si potrebbono moltiplicare quando una non bastasse per l'ampiezza del luogo, o per farle sonare scambievolmente, e dare qualche riposo a' Sonatori: come naturalmente seguirebbe, se le melodie ora procedessero per un tuono, ed ora per un altro separatamente; passando per esempio dal Dorio al Frigio, e da questo a quello; perchè ciascuno richiederebbe un Arpa propria; e per maggior varietà la frigia potrebbe avere le corde di metallo. Ma quanto a quest' uso di adoprarne tanti di variate sorti, per fare ripieno come dicono, che si ha da credere? Se vorremo giudicare la cosa senza passione, e ricordarci, che in tante corde, e instrumenti è difficile, se non impossibile, che qualche cosa non discordi; anzi è più forza, che così sia, come appresso dirò, e che si doverebbe cercare, che l'instrumento si unisse bene con la voce (il che non riesce con tante sorti di suoni diversissimi) e che finalmente è meglio, che il concento sia di pochi suoni, e ben temperati, che di molti, e con qualche imperfezione; conosceremo, che in questa parte ancora ci è grande abuso. E in vero se tanti instrumenti si mettono insieme per far corpo di consonanze, come dicono, cioè, che il concento venga pieno, con quattro, o cinque Viole al più, a ciò si supplisce soprabbondantemente; poichè con la voce, che canta, potranno ad un bisogno fare quella massima consonanza detta *Panharmonia*; nella quale entrano tutte le consonanze, e se altra vi se ne aggiungerà di più, sarà una delle replicate, come ben sanno i periti Musici; che se si cerca di unire più voci unisone insieme, perchè si rinforzi, e più si senta tutto il concento, come si accorda questo col volere, che il suono degl' Instrumenti non si oda, ma serva solo per mantenere il Cantore in voce? E poi non è molto meglio, perchè il concento si senta bene, servirsi solo degl' instrumenti più gagliardi, senza tanta confusione? Ma se non si ha altra mira, che di rendere l'armonia più soave, e gioconda; portandosi per opinione, che tale debba essere questo composto di molte sorti d' Instrumenti; non così agevolmente mi lascerò indurre a crederlo; massime per l'ufizio, che ha da fare, di concordare con la voce. E certo non solo la ragione, e l' esperienza mi persuade il contrario, ma anco l' autorità di Aristotile, il quale sebbene fu professore di Filosofia, e non di Musica; tuttavia si vede da' suoi scritti, che anco della teorica, e pratica di questa ebbe grandissima notizia, e visse si può dire quando ella era di già pervenuta alla maggiore sua eccellenza. Egli asserisce dunque nel Probl. IX. delle Cose Musicali, che con maggior diletto si udivano le Monodie, cioè cantilene ad una voce, se erano accompagnate da una sola Lira, che da diverse. Ora se egli affermò quello della Lira, che era di pochissime corde,

ma

ma di suono mezzano tra l' Arpa, e il Liuto, e molto soave, e simile alla voce umana (quale si sente nella nostra Lira Barberina) molto più averebbe ciò asserito di questi altri nostri Instrumenti di suono più strano, e di corde più numerosi. Ma quanto al servir solo di mera sinfonia per tramezzare gli Attori, e ricercare le orecchie delli spettatori, non so se fosse più espediente, in vece di una mescolanza simile quasi ad un oglia podrida alla spagnuola, far diverse sinfonie; ora di Viole, e Violini; ora di Liuti, Tiorbe, e Lire; ora di Arpe, e Clavicembali; e ora di Flauti, o di altri Instrumenti di fiato. Oltre ciò tanta varietà di suoni distrae notabilmente l' udito, e l' imaginativa dell' uditore; con detrimento della parte più essenziale della melodìa, che è l' intelligenza delle parole, delle quali pare, che oggi si faccia così poco conto, che per accrescere di un tantino la dolcezza dell' armonìa, non si fanno scrupolo di rogliere molto dell' espressione di quelle: dove per il contrario si doverebbe reputare molto difettosa qualunque sorte di Musica, nella quale si perdesse pure una sola sillaba. Ma se diranno, che si moltiplichino gl' Instrumenti, acciocchè il suono meglio si senta per tutto; riconoscendo, che il volere nasconderli è una semplicità; confesserò bene, che in qualche maniera da questa moltiplicazione si renderà il suono più strepitoso; ma non sono già capace come un suono, che procede di materie, e corpi così diversi, e per usare un termine scolastico, *eterogeneo*, possa bene unirsi insieme, come doverebbe; perchè si senta maggiormente l' effetto, che fa la composizione delle consonanze tra loro, e con la voce del cantante. Ma perchè tutta questa moltitudine d' instrumenti, nella maniera, che si usa, rende così poco suono, che appena si ode da' più vicini alla scena, perciò non si conosce questa disunione; ma se si sonassero in luogo scoperto, e non si sotterrassero, per così dire; allora si conoscerebbe il disordine. Bella invenzione dunque per certo è questa, di praticare sì fatta sorte di sinfonia, che sonandosi piano non si senta, e forte non si possa sopportare. Quando poi con tutte le diligenze, e prove, che ci si facciano (nel che vediamo quanto sudino i Musici) si riducano a qualche mediocrità, al più, al più ne segue, che il loro suono perviene alle orecchie di quelli, che sono nel mezzo della sala; ma se sarà tanto gagliardo, che arrivi agli estremi, senza dubbio ricoprirà troppo le voci (le quali poco si sogliono sentire) e da quelli, che sono ne' primi luoghi non si potrà sofferire. Di più, tanti, e così variati suoni, e tanti accoppiamenti di consonanze di ogni sorte, in un luogo rinchiuso si confondono talmente, e ribattono tra loro, che è impossibile, che gli accompagnamenti artifiziosi del concento possano operare nell' animo cosa alcuna, come si sente in poche voci, e suoni, che una terza minore nel grave induce certa mollizie, e una maggiore certa allegria, e vivacità, e alcune legature ti passano l' anima; e poi ci maravigliamo, che la Musica non operi. Le fatiche poi, i disgusti, gli affanni, e i rammarichi, che i poveri Musici provano in aggiustare insieme tanti Sonatori, e suoni in un luogo così angusto, ap-

pe-

pena si crederebbono; perchè con molto perdimento di tempo, e confusione bisogna disporre gl'Instrumenti, e distribuire i lumi, collocare i sedili, rizzare i leggii, e accordare gl'Instrumenti: e Dio sa se dopo averli bene accordati, bisogna di tutto spesso spesso rifarsi da capo per la moltiplicità delle corde, e rallentamento loro per rispetto de' lumi, e quanto bene si possano raggiustare, mentre gli altri suonano: senza parlare della fatica, e del tempo, che si mette in fare tante copie dell'intavolatura del Basso, e di altri disordini, che seguono da questa miscellanea, senza alcun fondamento introdotta.

Per il contrario, chi ha sentito cantare Adriana al suono della sua medesima Arpa, avrà potuto conoscere qual sorte di accompagnamenti richieda una Musica efficace, e patetica. E chi giudicherà, che questa semplicità non convenga alla scena, quanto a me io credo, che abbia il gusto corrotto. Tengasi dunque per fermo, che quanto minor numero d' instrumenti si metterà in opera, tanto meno saranno difettosi i concenti. Ma quello, che deve maggiormente dare che pensare a' Musici giudiziosi è, che gl'Instrumenti di tasto (e anco le Arpe, che hanno la medesima partecipazione) non possono troppo bene accordarsi con gl'instrumenti di manico (Tiorbe, e Liuti) e d' archetto (Viole, Violini &c.) e la ragione è manifesta, perchè gl'intervalli non sono del tutto i medesimi (come dimostrano apertamente i Musici teorici, il Zarlino, il Salinas, e 'l Galilei), mentre hanno diverso sistema, e armonìa: essendochè i semituoni maggiori, e minori degl' Instrumenti di tasti sono molto più diseguali, che negli altri Instrumenti, i quali contuttociò hanno le quarte, e le quinte più perfette; benchè le terze, e seste siano più perfette in quelli di tasti; sicchè è forza, che in molti riscontri dissuonino insieme; come si conoscerà, quando se ne farà il paragone voce per voce: e di quì nasce, che quelli, che suonano il Liuto, o Tiorba con gli Organi, o Clavicembali, sempre diminuiscono; perchè se usassero botte piene, vi si conoscerebbe la dissonanza, la quale in note veloci non dà fastidio, perchè non si discerne; il che è stato diligentemente provato dal Sig. Hercole Buttrigari, Gentiluomo Bolognese molto intendente nell'una, e nell'altra Musica, e d'ottimo gusto, come si vede dalle sue Opere, e dall' aver compreso meglio di tutti l' essenza, e uso de' tre Generi; e benchè dal diligente Sonatore il semituono si possa accrescere collo spingere il dito un poco più su fuori del tasto, tuttavìa non è così facile a farlo giustamente, e in note veloci, e quando si toccano più corde, appena si può fare; oltrechè difficilmente mi persuado, che i Sonatori siano così esatti, in concerti di tanti Strumenti; dove questa loro diligenza non può essere avvertita da nessuno. Quanto dunque possano far buono effetto queste sì sconcertate sinfonìe, ognuno lo consideri da se; ma io sento qualcuno, che mi dirà, che altri hanno fatto la prova di Organi, Flauti, Viole, e che so io? e che non facevano buona riuscita. Ogni cosa può essere: ed io mi posso così bene ingannare come gli altri; ma vorrei, che queste prove fossero state fatte per il suo verso, e che i Sonatori fossero stati per-

so-

fone fcelte; gl' inftrumenti propòrzionati alla capacità del luogo, e altre sì fatte circoftanze, prima di crederlo così alla leggiera; perchè io non trovo mai, che il fenfo, e l' efperienza repugni alla ragione, come molti fi vanno fognando. Ma fopratutto ci voleva queft' altra condizione, che i Maeftri del canto, e Soprintendenti foffero ftati difintereffati, e che per dare impiego a molti Cantori, e Sonatori, non faceffero credere a' Principi, come talora può fuccedere, che fenza quefta moltiplicità d' inftrumenti non fi può fare cofa buona, i quali fe fi vorranno pure mettere in opra, meglio fi potrà fare in quell' altro modo accennato da me di finfonie femplici, fenza canto. Anzi mi perfuado, che quefta farebbe ottima foggia d' intermedj, e non incapace di buono indirizzo; imperocchè dopo un atto allegro fi potrebbe, per efempio, far fuonare qualche Pavana, o ricercare fimilmente allegro fulle Viole da braccio, o nell' Arpe, e Cembali. in cofe mezzane qualche fonata di Liuti, e Tiorbe, e nelle mefte qualche Madrigale del Principe, o altra fimile melodìa fulle Viole da gamba; ma per accompagnatura delle voci, terrò fempre, che pochi inftrumenti riufciranno meglio; e fe le Viole per la grandezza della Sala non fi fentiffero bene, fi potrebbono raddoppiare: benchè non ci mancherebbe anco modo di renderle più fonore. Dando dunque a quefta forte d' inftrumenti il principato, in fecondo luogo porrei quelli, che fi dicono Graviorgani, maravigliandomi affai, che non fi adoprino piuttofto, che i Gravicembali, maffime avendo la tenuta della voce, in vece di quel ribattimento noiofo, che fi fente ne' tafti de' Cembali, e meglio fi unifcono con la voce: e fe ne può fare de' gagliardi di fuono quanto fi vuole, e di diverfi regiftri, varie grandezze, e variati tuoni all' ufo antico, il che farebbe effetto mirabile, e corrifponderebbono bene in qualfivoglia Sala. E' anco molto notabile quella qualità, che gli danno le corde, ravvivandoli il fuono, e facendolo più fpiccato, per quel ripercuotimento, il quale manca all' Organo, fenza però fuo fcapito; perchè le Mufiche Ecclefiaftiche, per le quali è deftinato, richiedono più placida, e più femplice armonìa. Voglio bene avvertire una cofa degna di confiderazione intorno a' Graviorgani, che per efperienza fi vede, che le corde di metallo ne' gran caldi fi rallentano (ficcome quelle di minugia per l' umidità fi ritirano) onde fpeffo avviene, che per la quantità de' lumi, che fi adoprano nelle fcene, e in tutta la fala fi rifcaldi l' aria talmente, che quefti inftrumenti fi abbaffino di voce tanto, che le corde notabilmente difcordino dalle canne; dal che fi potrebbono rendere del tutto inutili, fe non foffe che ancora a quefto pare che fi poffa rimediare, con accordare tutto il fiftema delle corde un quarto di tuono in circa più acuto del fiftema delle canne, che così poi rifcaldata, che foffe l' aria dalle torce, col calare verrebbe alla fua giufta voce; e fe le corde acute, o per effere d' acciaio, o per avere manco materia non calaffero tanto, allora farebbe neceffario ritoccare molti tafti, per ridurli interamente al fuo fefto. Contuttociò, a quefti, e ad ogni altra forte d' Inftrumenti di tafti manca quel-

quella perfezione, che hanno i Flauti, e le Viole del forte, e piano, come si vuole, molto importante in queste Musiche sceniche, dove occorre spesso di alzare, o abbassare la voce per varie cause, e non tutti sono egualmente gagliardi di petto per farsi udire da lontano. Il che sarebbe anco molto più considerabile secondo l'uso antico, che aveva divisi gli Attori in tre gradi, detti latinamente *Primarum, Secundarum, & Tertiarum partium*, e in Greco *Protagonistae, Deuteragonistae, e Tritagonistae*, con questa sottile osservanza, che i primi, i quali facevano le parti principali, oltre le altre condizioni, avessero più bella, e sonora voce; e regolarmente parlassero, e cantassero più forte de' secondi, e più i secondi de' terzi, come si cava da Cicerone, dicendo: *Ut in Graecis actoribus videmus saepe illum, qui est secundarum, aut tertiarum partium cum possit aliquanto clarius dicere, quam ipse primarum, multum submittere*. Onde sarebbe necessario, che a proporzione, che il canto degli Attori fosse più gagliardo, o debole, parimente il suono crescesse, o scemasse; ancorchè a ciò in parte suppliscano i diversi registri di quella sorte d'instrumenti, ma con troppa disegualianza, e con difficoltà dove bisognasse variare spesso. Fu anco conosciuto, ed approvato l'uso di pochi strumenti da quei virtuosi di Firenze, i quali si mostrano in ogni cosa veramente molto esatti, e giudiziosi; imperocchè ordinariamente si servirono solo di un Basso di Viola per fare la consonanza principale con la voce; e per ripieno di una Lira grande, detta *Arciviolata* dalla simiglianza della Viola, la quale accompagnatura d'instrumenti non mi dispiacerebbe, quando non si volesse, o non si potesse comporre la sinfonia a posta per le Viole, o simili instrumenti, che fanno una parte sola, e non ci fosse la comodità de' Graviorgani a proposito, ne d Arpe con Violini. In somma bisogna credere, che l'usare instrumenti di corpo, come dicono (cioè, che fanno più consonanze), proceda oltre le cause dette, per risparmiare la fatica de' concenti instrumentali fatti a posta; bastando in questi l'intavolatura di un semplice Basso continuo, senza obbligo di battuta alcuna; potendo il Recitante ripigliare il canto più presto, o più tardi con la comodità, che gli danno quelle note lunghe, che si usano nel Basso. Ma se con lungo studio, ed esercizio si potesse la cosa ridurre a tanta perfezione, che l'Attore non movesse un ciglio, per così dire, fuori di misura, e di tempo, o seguitasse per tutto la battuta del principal Sonatore (che la facesse col piede all'uso antico) allora sicuramente si potrebbono, e doverebbono adoprare le Viole, o Flauti, e si sentirebbe molto più perfetta armonia.

CAPITOLO XXXIX.

Altre considerazioni in materia degl' Instrumenti, e del Ballo.

CRedo anco, che farebbe buono effetto, se oltre il concento delle Viole, o del Graviorgano, vi fosse un Violino, o una Viola da braccio, o un Cornetto, o un Flauto, o una Traversa, che si sentisse più degli altri suoni, e che facesse la principale consonanza con la voce, che canta; massime quando il suono del concento non potesse essere sentito dalli spettatori più remoti della scena, per la grandezza del luogo, o per altro: i quali forse goderebbono più di quelle due voci col suono ammollito, che i più vicini con quel concento più pieno, ma più crudo. E perchè come bene osservò il Cardano in una sua Opera abbozzata di Musica, che è nella Libreria Vaticana, gl' intervalli vicini più suonano, e più dissuonano, che i lontani (come si vede per esperienza, che un ottava è più consonante di una quindicesima, e una seconda più dissonante di una nona) per parere mio quel tale instrumento doverebbe essere poco lontano di voce dal tuono del Cantore, cioè, che non si allontanasse mai più di un ottava, e quando fosse unisono, per avventura farebbe meglio: non intendendo già, che sonasse all'unisono; ma che se cantasse un tenore, l' Instrumento fosse tenore; se un basso, quello parimente fosse un basso &c. facendo massimamente consonanze vicine, come terze, quarte, e quinte. Potrebbesi anco per aiuto della voce (il che gioverebbe sommamente per gl' intervalli difficili a intuonare, e per le Melodie Cromatiche, ed Enarmoniche) far suonare un Flautino ben giusto in qualche cantone della scena dietro l' Attore, che non fosse veduto dalli spettatori, e per quanto fosse possibile ne anco sentito; col suono del quale la voce dell' Attore si reggesse; prendendo sempre l' unisono, fuori che ne' passaggi, o diminuzioni. E dove occorresse mutazione di tuono all' antica (che in un Flauto solo difficilmente si potrebbe usare) subentrasse un altro, o pure il medesimo mutasse instrumento, dove il tempo lo permettesse. Il che in un Violino diviso con due tuoni, o armonie facilmenre riuscirebbe; sonandosi piano, e parimente all' unisono dell' istesse corde dell' Attore, e senza passaggi, i quali nemmeno doverebbe fare l'altro Instrumento consonante principale; il di cui Sonatore vorrebbe essere molto esperimentato, e di buona lena (perchè anco tacendo l' Attore, bisognerà che continui a sonare) e mettersi molto avanti per essere meglio sentito. Per il contrario adoprandosi pure i Clavicembali, perchè hanno poco del decoro sul Teatro, come dissi, quanto più staranno nascosti, meglio farà; ma per l' opposito l' Arpa, e Viola, che hanno

non

non so che più del semplice, e maestoso, e rappresentano meglio l'antichità; e forse più di questi anco la Lira Barberina, la quale starà molto bene in mano ad un Apolline, ad un Orfeo, ad un Arione, e a simili Personaggi antichi, che talvolta s' introducono in scena: per la sembianza, che ha con la Lira, e Citara di quella età, la quale quando si rinnovasse per appunto come stava, non farebbe buono effetto, se non per accompagnamento di qualche eccellente Cantore, che cantasse esquisitamente, e usasse nel suono poche, ma perfette consonanze; che però giudicai meglio discostarmi da quella semplicità, e far fabbricare un instrumento più bizzarro, e di maggiore manifattura.

CAPITOLO XL.

Che è cosa ridicola, che gli Attori cantino, e insieme ballino, e suonino.

MA per dire qualche cosa del modo di servirsi di questi instrumenti, sono alcuni, che portano opinione, che gli Antichi non solo cantassero, e ballassero insieme, ma anco sonassero; della qual cosa pare, che facciano grandissimo conto, giudicando, che ancora oggi ciò si doverebbe praticare, per render perfezionata quest' arte. E di tale opinione pare, che sia stato il Sig. Emilio; poichè consiglia che ciò si faccia nell' Epistola prefissa alla sua Rappresentazione. Ma questa è una mera chimera; perchè non si troverà mai, che gli Antichi nel buon secolo facessero queste prove, se non forse per maniera di giuoco, e di scherzo; anzi è pur cosa diametralmente opposta all' esquisitezza loro in quest' arte; perchè chi volesse fare tutte queste tre cose insieme, non ne farebbe nessuna bene: anzi per il contrario giudicarono, che difficilmente si possa ben cantare, e adoprare insieme il ballo, e gesto conveniente, per rappresentare quello, che si canta. E però leggiamo in Tito Livio, dove parla dell' origine de' giuochi scenichi in Roma, e in Luciano nel Dialogo del Ballo, che essendo stato ne' primi tempi uno medesimo quello, che cantava, e ballava in scena, e poi conosciutosi, che il ballo forzando l' anelito, impediva grandemente il canto, fu diviso l' uno dall' altro, con far cantare al Tragedo, e danzare col gesto all' Istrione. E in vero non so immaginarmi, come un Attore, che rappresenta perlopiù cose molto affettuose; e ha bisogno delle mani, e braccia per fare i suoi gesti, possa, o deva convenientemente adoprarle per tenere un Liuto, o altro simile instrumento, e di più anco gli bisogni sgambettare per il palco per essere buono Rappresentatore. Sicchè tengasi pure, che questa sarebbe una solenne zannata, e da far ridere ogni brigata; oltrechè essendosi adoprati gl' instrumenti da fiato, come si disse, non era possibile di sonarli, e insieme cantare; ma

egli accortosi, nol potè sopportare; e cavatasi la maschera, ebbe ardire di chiamare il popolo Romano stolto, dicendo: Μωρὸν μαινόμενον ὀρχούμεθα. *O stolti, non vi accorgete voi, che noi imitiamo col Ballo (o passeggio) un infuriato?* Ma che gl' Istrioni si movessero a tempo di Musica, e che si usasse la battuta ne' Teatri, oltre molte prove, che se ne potrebbero addurre (come dall' usanza, che avevano i Sonatori di farla col piede) si può anco conoscere da un luogo di Quintiliano, che mostra, che gli Attori avevano in pratica ogni varietà di gesto, ed esprimevano con le pause esattamente le distinzioni de' loro ragionamenti. *Non enim* (dice Quintiliano) *Comoedum esse, sed Oratorem volo. Quare nec in gestu persequemur omnes argutias; nec in loquendo distinctionibus temporibus adfectationibus moleste utemur, ut si sit in scena dicendum.*

CAPITOLO XLI.

Dell' accompagnamento del Suono col Parlare Scenico.

Quantunque io non dubiti niente, che quella foggia di rappresentazione, nella quale si cantano solamente i Cantici, e le parti affettuose del Drama; e il restante si recita favellando da qualche esperto, e leggiadro Attore, universalmente sia per piacere più assai, quando si metta in opera, che l' odierno stile di far cantare tutta l' azione, per quelle ragioni, che si dissero nel principio; tuttavia dubito grandemente, che quel trapassare dal canto al parlare, o al contrario, non facesse del tutto buono effetto. Perciò vediamo come a questo si potesse rimediare, con l' esempio degli Antichi, e con l' industria moderna. Nel rappresentare le Comedie (nelle quali è più certo, che i Diverbj, o Colloquj non si cantavano) tengo per fermo, che mentre uno, o più Attori favellavano in palco, nel medesimo tempo si udisse qualche instrumento, che accompagnasse la voce, rendendola più grata agli uditori, e molto più ciò si costumasse nelle Tragedie, quando non siano state cantate interamente. Il che forse intese Aristotile, quando nella Definizione della Tragedia rinchiuse la favella addolcita: ἡδυσμένον λόγον, che egli dichiara essere quella, che ha il ritmo, l' armonia, e il verso: ancorchè questo addolcimento convenga parimente al vero canto. Or come io abbia compreso quest' uso di accompagnare il parlare col suono degl' Instrumenti, anderò prima spiegando, e poi, perchè ad alcuno tal cosa parrà forse troppo strana, e non riuscibile, dimostrerò, come ciò verisimilmente si facesse; e come per conseguenza ancora oggi, benchè con qualche difficoltà, si potesse rimettere in uso. Primieramente è certo, che tra un atto, e l' altro nelle Comedie, che non avevano il Coro (e il si-

mi-

mile si dovette praticare nelle Comedie di Menandro, e nell' altre nuove de' Greci) s' interponeva il suono de' Flauti per variare l' azione, o dar riposo agli Attori in luogo del Coro; e questo si cava dal Pseudolo di Plauto, dove nella fine del primo atto Pseudolo dice. *Tybicen hic interea vos oblectaverit*; e l' accenna anco Donato nell' argomento dell' Andria. E' certo anco, che si variavano i suoni, e le arie, secondo la qualità delle favole, e delle persone, che v' intervenivano, e che prima, che uscisse in scena un Personaggio si udiva l' instrumento; poichè Cicerone attesta *Acad. quest. lib.* IV. che alcuni spettatori erano tanto periti, che subito, che udivano il Flauto, comprendevano qual persona dovesse uscire fuori, dove dice. *Quam multa quae nos fugiunt in cantu exaudiunt in eo genere exercitati? qui primo inflatu tybicinis Antiopiam esse aiunt, aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem*; ma perchè Cicerone quì parla de' periti nella Musica, ciò, a giudizio mio, si deve intendere piuttosto delle differenze generali di questa, o di quella sorte di aria, che delle individuali, le quali potevano essere avvertite così bene da ognuno, che sapesse discernere un aria da un altra, come da un perfetto Musico; per esempio se si fosse accompagnato il canto di Antropa col tuono Frigio, e quello di Andromaca col Lidio, ciò poteva essere conosciuto facilmente da un Musico di professione, ma non da ogni altro Spettatore; che però avrebbe potuto differenziare una Romanesca, per esempio da una Padovana; supponendo però (come si deve fare) che amendue avessero visto rappresentare altre volte la medesima favola. Donato conferma l' istesso, ma con qualche inavvertenza; perchè racconta la cosa in modo, come se prima si fossero accompagnati alcuni versi della favola col suono de' Flauti, e poi si fosse pubblicato al popolo il nome di essa, che è una solenne chiacchiera; ma è solito Donato, quando egli esce della grammatica, a dire di sì fatti spropositi: come quando dice, che le Tibie sinistre erano acute, e le destre gravi, e queste vuole, che fossero le Lidie &c. le parole sue sono queste. *Huiusmodi adeo carmina ad Tybias fiebant, ut his auditis, multi ex populo ante discerent, quam fabulam acturi scenici essent, quam omnino spectatoribus ipsis antecedens titulus pronuntiaretur*. Ma se alcuno si pensasse, che tutto questo si potesse salvare con dire, che si adoprassero i Flauti nel principio del Drama; e avanti l' uscita del prologo: e poi tra un atto, e l' altro solamente, e nondimeno si variassero le sonate, e modulazioni, conforme la qualità di esso Drama in genere, o pure si componesse a ciascuno la sua modulazione propria, la quale si praticasse ogni volta, che la medesima azione s' introducesse in scena; risponderei, che allora tali sonate sarebbono molto estrinseche alle azioni, e non meriterebbono, che per causa loro si ponessero quei tasti, che si leggono in alcune Comedie Terenziane, come nell' *Heautontimorumenon*? *Acta primum tybiis imparibus: deinde duabus dextris:* che significa, che sia stata rappresentata con tali, o tali sorti di Flauti: imperocchè questo non si sarebbe potuto dire, quando i Flauti avessero servito solo per intermezzi; sicchè è necessario dire, che si ser-

vis-

vissero anco per accompagnamento delle voci. Ora perchè alcuno per isfuggire la difficoltà, potrebbe affermare, che i Flauti si fossero adoprati per tramezzare gl' Atti, e anco per accompagnamento delle voci ne' Cantici, ma non ne' Diverbj, che si suppone non fossero cantati; replicherò, che nelle Comedie di Terenzio molto piccoli, e radi debbono essere i Cantici, come si può conoscere considerandole una per una; perchè pochi luoghi vi si troveranno proporzionati al canto, e di gran luce ci sarebbe in questo negozio, se almeno dagl' Interpreti antichi ci fossero dimostrati. Contentiamoci però, che Donato antico, ed erudito Grammatico attesta nelle Prefazioni sopra l' Eunuco, che vi sono, dicendo, che quella Comedia piacque cotanto, che molti proverbj (che in Terenzio sono bellissimi) più volte furono fatti ridire dal popolo, e a i Cantici in più volte che si rappresentò, gli furono mutate le modulazioni. *Proverbia multa saepe pronuntiata, & Cantica saepe mutatis modis exhibita sunt.* Ma quali possano essere questi Cantici, e che non erano altrimenti parti separate dalla Comedia, come alcuni si pensano nel Discorso, che io feci sopra questo dubbio, se le Azioni dramatiche si recitavano col canto, o senza, credo di averlo bastantemente provato. Mette ben conto, che io ricordi almeno questo, che tali Cantici sono ordinariamente i principj di molte scene, ne' quali parla alcuno Attore da se con mediocre numero di versi, in qualche proposito espressivo di particolare costume (se ciò si esprime con l' ἦθος de' Greci) o affetto, come nella seconda scena del secondo atto di detta Comedia, che comincia *Dî immortales*, insino a dove parla Parmenone: e nella scena sesta dell' atto terzo in quel principio *Hunquis hic est?* e fino al parlare di Antifone. Anzi in alcuni luoghi pare, che finiscano le scene, come la prima del secondo atto, in quei sette versi, che dice Parmenone *Dî boni &c.* fino all' ultimo. Essendo dunque questi Cantici una minima parte delle Comedie, non pare credibile, che se per essi solamente fosse stato adoprato il Flauto, si fosse detto *Acta tybiis*; ma più concludentemente pare, che si provi, che con essi si accompagnavano anco i Diverbi, da due Bassirilievi, cavati da un Volume di antichità raccolte da Fulvio Ursino, che è nella Libreria Vaticana; perocchè in uno di essi si vede un Sonatore, o Sonatrice di flauto attualmente sonare, mentre si rappresenta effettivamente in scena un azione comica, la quale senza fallo è un diverbio, e non cantico, contenendo un Padrone, che batte un suo Servo, e quello, che si raccomanda, che è questo. *Vedi la Tavola quì annessa segnata A.*

Nell' altro parimente sono espressi similmente più Personaggi, mentre si suonano i Flauti; onde anco questo bisogna che sia Diverbio. *Vedi la Tavola segnata B.*

E' ben molto verisimile, che queste figure prese da qualche Marmo Sepolcrale, ci rappresentino qualche azione comica recitata non in pubblico Teatro, ma in qualche Sala particolare di alcun Signore Romano (come molti ve n' era, che avevano in casa Compagnie intere di Comedianti, e spesso ne' Sepolcri s' intagliavano quelle cose, del-

delle quali il Defunto più si dilettava) il che si può cavare dal vederli nello stesso piano, che rappresenta la scena, la Sonatrice di Flauto, e non in luogo separato, come si usava ne' Teatri de' Greci, e de' Romani; e anco dal fare questo esercizio una fanciulla, e nella seconda figura un fanciullo, e con uno, o più uomini provetti, e consumati in quella professione, come i pubblici spettacoli richiedevano; e anco da quel velo, o tenda, che copre parte della scena dietro gli Attori stessi, che ne' Teatri copriva la scena tutta, prima che l' azione si cominciasse; e questo pare che sia una portiera (*velum hostiarium*) o qualche arazzo da camera, o da sala; perchè è da credere, che le Azioni private si facessero ad imitazione delle pubbliche, e più solenni, come pure oggi si costuma; non meno per questo resta efficace la congettura, che io ne cavo. Nè si creda già alcuno, per aver letto in Ateneo dove parla dell' antico lusso de' Toscani, che appresso di loro, come scrisse Aristotile, si praticava di frustare i servi al suono del Flauto, che ciò si rappresenti in quella pittura; perocchè indubitatamente qui si vedono le maschere comiche, quali erano molto ridicole, e l' abito palliato, che si usava ordinariamente nelle Comedie, e altri contrassegni di azione comica.

CAPITOLO XLII.

Come il Suono si possa accordare con la voce di chi parla semplicemente, e de' Cembali antichi.

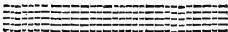
PArrà ad alcuni un gran paradosso questo, che alcun suono possa concordemente unirsi con la voce di chi parla semplicemente, e non usa il canto; ed a quelli massimamente, che non sanno, che in ogni sorte di favella, e appresso qualunque Nazione si sente gran diversità di tuono, tra una sillaba, e l' altra; massime tra quelle, che hanno l' accento acuto, oggi semplicemente detto accento (le quali manifestamente si proferiscono col tuono più acuto) e quelle, che non hanno accento nessuno, o pure secondo i Greci il grave, o sillabico solo (imperocchè il circonflesso non si usa nella nostra lingua, come altrove ho dimostrato) nelle quali si riconosce veramente il tuono più grave. Ma la verità è pur tale, che usandosi questa diversità di tuono, e potendosi comprendere, e notare da' periti Musici, si può anco con le medesime voci, e suoi piegamenti far sonare concordemente qualche instrumento, benchè ciò non sia così facile, rispetto alla celerità della pronunzia, massime nella nostra lingua, che non usa altrimenti vocali lunghe, come le antiche, Ebrea, Greca, e Latina; e perchè secondo i Musici Greci, come dissi di sopra, questi piegamenti si fanno col moto continuo velocissimo, e non intervallato, come nel vero canto melodico (il che si conosce

ma-

manifestamente in quelle imitazioni del Violino, accennate di sopra) tali alzamenti, e abbassamenti di tuono sono molto sfuggevoli, e difficili a comprendere; quasi a guisa di una campana percossa, il cui suono, e moto, pare che sia composto del continuo, come è quello di una corda di Arpa, o altro Instrumento, e dell' intervallato, che nasce dal reciproco movimento dell' istessa campana; poichè come dimostrano i Fisici, è impossibile, che una cosa si possa muovere da diritta a sinistra, e da sinistra a diritta, con un istesso movimento; anzi è forza, che siano due divisi, e per conseguenza anco i suoni, che nascono dal moto con la percussione. L' istesso anco succede, come dissi di sopra, in una corda semplicemente percossa; sebbene per la velocità non si discerne la discontinuazione. Ma se toccandosi una corda di un Liuto, il quale si tenga sospeso in aria, insieme tale instrumento si muova in quà, e in là; allora si sentirà un suono composto, come è quello della campana, prodotto da un moto similmente misto la quale speculazione, perchè merita un Discorso intero, torneremo al proposito nostro. Benchè dunque questi intervalli del parlare non facilmente si comprendano; tuttavia possiamo credere, che la sottigliezza degli antichi Greci arrivasse a conoscerli (anzi da quello, che si accennò di sopra di Dionigi Alicarnasseo, si dee tenere per fermo) e rendetli praticabili in questo modo. E' cosa certa, che nella Musica gli estremi sono molto più comprensibili, e spiccanti del resto; tanto che essendo quelli consonanti, tutta la voce, o suono pare consonante alle orecchie; e di qui è, che nel Contrapunto diminuito, detto *Discantus* da' Latini, come anco lo dicono oggi i Tedeschi, e Inglesi, tenendo fermo per esempio la voce del Basso, se il Soprano proferirà più note, o suoni diversi, vicendevolmente consonanti, e dissonanti, cominciando dalla buona, e scompartendo il restante egualmente per le battute, tutto l' accompagnamento di queste due voci non parrà consonante, ma più dilettevole di un semplice concento. E benchè questa ragione non pare, che militi, quando un suono, che continuamente s' inacutisce, o si aggrava, si accoppia con una voce che tien fermo; poichè partendosi amendue dalla unisonanza, sino che arrivino al semiditono, che è la minima consonanza di tutte, si passa per infiniti riscontri dissonanti (perchè ogni continuo si può dividere in parti infinite) tuttavia perchè questa infinità è solamente potenziale, e non attuale, e il moto, o trapasso che si fa, è così veloce; e principalmente perchè i due termini iniziale, e finale, si suppongono consonanti, anco il tratto di mezzo apparisce veramente concordante, come succederebbe, se col suono di una campanella si accompagnasse qualche modulazione di corde consonanti negli estremi, col suono più vivo di quella; e con esso si aggiustassero le cadenze. E in questa forma credo io, che procedesse l' accompagnamento de' Cembali, e altri instrumenti di percossione, con quelli dell' altre due specie (di corde, e di fiato) molto adoprati già dagli Antichi, massime dagli Ebrei, e altri Orientali, come si può cavare dall' essere così spesso mentovati nella sacra Scrittura;

concorrendo nell' opinione dell' eruditissimo, e perspicacissimo Padre Leon Santi della Compagnia di Gesù, che in quei tali instrumenti fosse più arte così nel fabbricarli, come nel sonarli, che comunemente non si pensa. Onde tengo per fermo, che la lega del rame fosse molto sonora, e il loro suono si facesse corrispondere a qualche voce determinata de' Flauti, o simili instrumenti stabili, e nel sonarli anco si sentisse molta varietà, non solo per il vario Ritmo, e agilità della mano; ma per gli diversi rincontri, che faceva l'un vaso con l' altro nel percuotersi. E in vero se fossero stati così dozzinali, come alcuni, che si usano oggi (avvengachè ne ho sentiti nelle Sinfonie delle Galere di Francia de' non spiacevoli) non meriterebbono l' aggiunto di ben sonanti, che gli dà il divino Salmista: *Laudate eum in cymbalis bene sonantibus* Ma tornando al proposito nostro, bisogna avvertire, che siccome nel recitare un verso, per esempio:

Canto l' Armi pietose, e 'l Capitano,

Benchè ciascuna di queste cinque parole abbia il suo accento acuto; tuttavia in virtù della connessione locutoria, tre soli se ne sentono, nella prima, sesta, e decima, facendosi gli altri gravi; così avviene anco, che nell' istesse sillabe si senta qualche piegamento di voce, proferendosi le altre con un tuono uniforme, che Quintiliano, e Fortunaziano Retore, con nome Greco chiamano *monotonia*. L' istesso anco con poca diversità si fa nel parlare prosaico, accoppiandosi insieme due, e più parole sotto un istesso accento grammatico (per chiamare così quella forza d'accento, che a tutti è nota) e nelle istesse sillabe proferite con tale accento grammatico, si fanno li piegamenti di voce (che sono i veri accenti musicali) più spessi, e spiccanti, se il parlare è concitato da qualche particolare affetto, e meno se è quieto, e tranquillo: non altrimenti, che nel Mare commosso, e turbato, alcune onde sono maggiori delle altre, che i Latini chiamano *Decumanae*, come se di dieci in dieci fossero tali. Potrà dunque un Musico dotato di buona orecchia, ed esperto, osservare un Recitante quando parla, e notare quelle corde del suo sistema sermocinatorio (per così chiamare tutta l' altezza delle voci che ricerca) nelle quali dicendo alcuna cosa fa le sue posate, e piegamenti, per esempio nel sopraddetto verso io mi servirò di questa pronunzia.

Nel qual' esempio.

(*Mancano tali esempi nell' Originale.*)

No-

Notato ciò, e stabilito tra il Musico, e 'l Recitante scenico in qual-tuono di voce, e con quali piegamenti egli rappresenterà qualche suo Ragionamento, e quali pause frametterà tra un periodo, e l' altro; non gli sarà impossibile di prescrivere a un Sonatore perito, come egli abbia a regolarsi per accompagnare concordemente la voce, e il parlare di quello: imperocchè basterà, ch' egli si accordi solo con gli accenti, che includono qualche piegamento di voce, o almeno ne' principali, o sia all' unisono, o all' ottava, o alla quinta; e per l' altre sillabe di mezzo, basterà che egli le segua diminuendo sempre, che così senza fallo tutto l' accompagnamento apparirà consonante, e soave. Nè sarà già necessario, che il Sonatore impari a mente nota per nota tutta la modulazione, e la misuri tutta dal principio, fino alla fine; benchè io abbia avvertito, che prima doverà osservare l' aria, cioè il Melos, e il tempo, ovvero il Ritmo, che il Recitante mette in opera; perchè s' egli sarà desto d' ingegno, e di orecchia, e agile di mano, potrà con un poco di pratica seguitare tutti gl' intervalli, e mutazioni della voce del Recitante; ma per ogni modo gli sarà di un grande aiuto l' avere udito prima tutto il ragionamento, e saperlo quasi a mente, e intenderlo ottimamente; perchè potra sempre confrontarsi seco nelle cadenze, e rimettersi in strada, quando ne fosse uscito qualche poco, che non darebbe fastidio. Ma tale accompagnamento meglio senza dubbio si farebbe, e più soave riuscirebbe, se oltre un instrumento che diminuisse (il quale vorrebbe essere unisono con la voce del Recitante) ve ne fosse un altro all' ottava sotto, che tenesse fermo, cioè continuasse il medesimo suono sotto quelle sillabe, che si proferiscono dal Recitante con l' accento grave, cioè il comune del parlare, e suo naturale (che nel soprapposto esempio è la corda .... e nelle sillabe accentate, massime finali, o cadenziali facesse qualche consonanza, e insieme con l' instrumento acuto. E tale senza dubbio credo, che fosse la modulazione, che accompagnava anticamente il semplice parlare de' Recitanti, e forse anco de' Cantanti in scena: vedendosi di due Flauti, che tiene il Tibicine, l' uno maggiore, e l' altro minore. E' ben vero, che qualche poco si accrescerebbe la difficoltà ne' Diverbj, o Colloquj di più Attori. (E chi sa, che anco per questo gli Antichi di rado ne introducessero più di tre insieme) perchè in diverso tuono parla questo, e quello. Tuttavia questa difficoltà non è insuperabile; perchè ogni Flauto ha maggiore sistema, che non ricerca la voce di un solo Recitante: onde poteva servire a più d' uno, e in ogni caso si poteva mettere in opra più di un Sonatore, con instrumenti più acuti, e più gravi, la quale diversità era fra i Tuoni antichi; perchè il Flauto Dorio era più grave del Frigio un tuono, e il Frigio del Lidio un altro tuono; alle quali differenze aggiungendovi anco l' Ipolidio nel grave sotto il Dorio un semituono, ogni diversità di tenori si può accomodare; perciocchè alcuni hanno naturalmente il tuono Ipolidio, altri il Dorio, altri il Frigio, altri il Lidio &c. con gli tuoni mezzani non così celebri, Iastio, ed Eolio: benchè il Lidio si accosti più al con-

tralto, che al comunale tenore. Ancorchè, come ho mostrato nel mio Trattato de' Generi, e de' Modi, questa diversità non recava impedimento, che non si potesse fare un Concento a più voci in un solo tuono; perchè siccome i gradi del tenore sono diversi; così sono anco quei del basso, e del soprano &c. Chi avesse dunque talento di esperimentare oggi simil cosa, per mancamento di Flauti, e Sonatori a proposito, con un Violino, e una Viola da braccio, potrebbe per avventura così bene fare l' istesso; e in questo modo non darebbe fastidio alle orecchie, il sentire ora il canto, ora il parlare semplice, e di nuovo il canto; perchè quel parlare accompagnato dal suono, anch' esso sarebbe come una propria specie di melodìa; ma non rincrescevole all' udito, come è questa semplice, e propria del recitativo. Nè alcuno prenda di ciò maraviglia; perchè oltre quello, che dissi di sopra, le cose forzate se non hanno gran varietà, vengono tosto in fastidio, ma non così le naturali; perciocchè se noi vediamo uno, che passeggi per mezz' ora con buon garbo, e maniera, non ci reca noia: ma se noi vedremo uno, che per un quarto di ora saltelli, o danzi con poca varietà di passaggi, benchè gli faccia con grazia, e a tempo, ci porterà tedio. E per l'istessa ragione non ci sazieremo di udire per tre, o quattr' ore un perfetto Oratore, come un Cicerone, o un Demostene; ma uno, che per mezz' ora solamente cantasse in questo stile semplicemente, non si potrebbe sentire: procedendo ciò, perchè l' intelletto non resta appagato di sentire così lungamente la voce sollevata, e sospesa, per far poi sì poca varietà: la quale ragione milita anco nel Contrapunto; imperocchè quando con movimenti di salto amendue le parti passano ad una delle consonanze perfette (che sono meno varie, e vaghe delle altre) ciò non fa buono effetto.

CAPITOLO XLIII.

Del Tonorio di Gaio Gracco, e dell' aria propria, o accenti della Lingua Italiana.

MA prima in proposito di accordare la favella a qualche suono, voglio che illustriamo un fatto, che si racconta di quel Gaio Gracco Tribuno della plebe, che con la sua facondia, ed audacia, fu per mettere sottosopra la Repubblica Romana. Questo essendo di natura molto feroce, e ardente; quando gli occorreva arringare in pubblico, talmente si riscaldava, e si lasciava trasportare dalla collera, e da quella sua naturale veemenza, che sconciamente prorompeva nelle grida: onde per rimediare a ciò, si faceva stare dietro su la Ringhiera, o Rostri un Servo esercitato nella Musica, e ammaestrato a ciò, il quale, sonando pianamente un instrumento da

sia-

fiato, quale è quello, che usano oggi i Maestri di Organi, e di Clavicembali per trovare il tuono Corista, detto dagli Antichi *Tonarium*, (a) o *Tonorium*, (b) e da altri *Phthongarium*, quando lo vedeva uscire di sesto, lo rattenesse, e lo rimettesse nella voce conveniente; la qual cosa viene raccontata da Cicerone (c), da Quintiliano, e da Plutarco *nella Vita del medesimo Gracco, e nel Trattato del raffrenare l' Ira*; e tuttavia non essendo per quanto ho potuto accorgermi, questa cosa intesa per il suo verso, voglio brevemente dichiararla, adducendo le parole medesime di Plutarco, il quale con la solita sua diligenza, e proprietà le racconta. Γαΐῳ μὲν οὖν Γράκχῳ τῷ Ῥήτορι καὶ τὸν τρόπον ὄντι χαλεπῷ καὶ περιπαθέστερον λέγοντι, διηρμοσμένον ἦν συρίγγιον ᾧ τὴν φωνὴν οἱ ἁρμονικοὶ σχολὴν ἐπ' ἀμφότερα διὰ τῶν τόνων ἄγουσι καὶ τοῦτο ἔχων οἰκέτης αὐτοῦ λέγοντος ὄπισθεν ἑστὼς ἐνεδίδου τόνον ἐπιεικῆ καὶ πρᾶον ᾧ τὴν κραυγὴν ἀνεκαλῆτο, καὶ τὸ τραχὺ, καὶ τὸ θυμικὸν ἀφῄρει τῆς φωνῆς: cioè. *Essendo Gaio Gracco Oratore per natura, e costume impetuoso, e solendo infervorarsi molto nell' arringare, avea preparato un zufoletto di quella sorte, che adoprano gli Armonici per alzare, o abbassare la voce per quel suono che vogliono, e questo tenendolo un suo Servitore, il quale gli stava dietro mentre orava, gl' intuonava un suono temperato, e modesto, col quale lo ritraeva dal gridare aspramente, e stizzosamente*. Il che si deve intendere in questo modo, come anco assai chiaramente l' insegna Cicerone nel suddetto luogo, che essendo soliti gli Oratori ora parlare più piano, e con tuono più rimesso, e grave, come negli esordi, e narrazioni; ora più forte, e con voce più acuta, e veemente, come nelle amplificazioni più concitate; quel Servo, che sapeva in quali luoghi Gracco si soleva lasciar trasportare con troppa veemenza, in un tuono di voce molto acuto, e sforzato; allora proferendo col suo zufoletto un suono più placido, e grave, l' avvertiva in modo, che niuno se ne accorgesse, a rallentare quell' impeto, e favellare più quietamente. Nè è da credere dunque, come alcuni pensano, che ciò fosse sentito dal popolo, perchè sarebbe stata cosa ridicolosa, oltrechè Cicerone dice apertamente *qui staret occulte post ipsum*: nè ch' egli sonasse solo in quei luoghi dove Gracco s' infiammava troppo; perchè Cicerone dimostra, ch' egli lo faceva anco per incitarlo dove bisognava: *qui inflaret celeriter eum sonum quo illum, aut remissum excitaret, aut a contentione revocaret*. Bisogna dunque dire, che costui fosse instrutto non solo nella Musica, ma anco nell' Arte Oratoria, e che possedesse prima il filo, e parte di quella dicerìa, che Gracco doveva fare al popolo; e che per tutto variasse il tuono, secondo che la materia lo richiedeva, inacutendolo anco quando l' Oratore doveva riscaldarsi; ma dentro i debiti termini, e non eccessivamente, come senza questo aiuto l' Oratore avrebbe fatto: il che Cicerone medesimo dichiara poco appresso così. *Est quiddam contentionis extremum, quod tamen inferius est, quam acutissimus clamor, quo te fistula progredi non sinet &c.* Nè da ciò si può raccogliere, che tal suono si adoprasse per fare consonanza con la voce, o renderla più soave, seguitando con esso

ogni

(a) Quintiliano. (b) Nerone Alessandrino. (c) Lib. 3 de Oratore.

ogni suo piegamento accentuale nella maniera che noi vorremo, che si accompagnassero col suono i Ragionamenti scenici; perchè oltre che ciò sarebbe stato quasi impossibile, e del tutto inutile, e vi bisognava un Flautino forato, e non un cannello, o zufoletto di due pezzi, come sono i tromboni, o col suo turacciolo da spingere più, e meno, quale è l' instrumento di questi Organisti, e come doveva essere quello; e perciò i Latini lo chiamano *fistula*, e non *tibia*, e così Plutarco *συρίγγιον*, che significa un cannello, come uno di quelli dell' Organo, o altrimenti fatto, e senza fori. Ne anco debbiamo immaginarci se bene la voce si poteva con esso inacutire, e abbassare a poco a poco, come si fa ne' tromboni, e suddetti instrumenti, che si tenesse conto di quel transito da una voce ferma a un altra; benchè nel favellare, e recitare ciò si senta più, o meno: imperocchè ciò non si cercava; ma accidentalmente succedeva in trapassare velocemente dal grave all' acuto, o al contrario: bastando a giudizio mio, che il Sonatore continuasse il medesimo suono, in uno, o più periodi, che non richiedevano variazione di tuono in universale, benchè molte sillabe si accentuassero in uno istesso periodo diversamente, come giornalmente si sente: tantochè io credo, che quanto agli accenti del Canto sermocinatorio, o quei piegamenti, che si fanno nel parlare, poca, o nessuna mutazione abbia fatto l' Italia da' tempi antichi in qua; massime questa nostra più remota da' suoi confini estremi; e grande argomento di ciò ne può essere la difficoltà, che hanno quelli, che imparano le lingue straniere (massime se sono alquanto attempati) ad esprimere simili accenti: onde si può credere, che al dispetto dell' inondazione de' Barbari, queste Provincie d' Italia ritenghino la sua antica pronunzia quanto all' aria del parlare: onde quando bene nella particolare pronunzia delle lettere, e sillabe, alcune cose fossero meglio proferite da qualche nazione straniera, come il *gn* da' Tedeschi, il distongo *ei* da' Fiamminghi, e l' *b* da molti Popoli; tuttavia molto più ci accosteremo noi sempre alla vera, e buona pronunzia Latina. Tengasi dunque per cosa frivola, e vana quella, che dice Giulio Cesare dalla Scala, che soli i Piemontesi cantavano nel parlare (e che in questa guisa favellassero gli Antichi) come abbiamo meglio mostrato nel nostro Trattato degli Accenti, la quale materia non è molto bene intesa.

CA-

CAPITOLO XLIV.

Per qual cagione la Musica scenica non sia cresciuta a poco a poco: e della diversità di stile de' primi Autori di essa.

SO, che alcuni non possono credere, che questa sorte di Musica dal tempo de' suoi primi Inventori, o Restauratori in quà (che sono più di quarant' anni) non abbia fatto notabile acquisto: e pure il fatto sta così, perchè se alcuno si piglierà la briga di confrontare le Musiche de' tre sopranominati Compositori, con quelle de' più moderni, non saprà ragionevolmente assegnare in qual parte si sia migliorato: e pure nelle melodie madrigalesche si vede, che da' primi inventori in quà per molti gradi sono cresciute, ed arrivate a tal segno di eccellenza nelle composizioni del Nenna, del Pecci, del Principe, e simili, che non pare vi si possa desiderare più cosa alcuna. Dove per il contrario lo stile rappresentativo, e scenico, pare nato, e cresciuto ad un tratto. Onde quale di ciò se ne possa essere la cagione, sarà bene, che andiamo investigando. Primieramente io direi, che quei valenti uomini sì per l'animo, che gl' era fatto da i Principi, e da quei Letterati, che gli diedero i soggetti da modulare, sì per la gloria, che aspettavano dall' essere inventori, si può dire di cosa nuova, è certo molto notabile, facessero ogni loro sforzo di ben riuscire, e non risparmiassero fatica veruna: il che forse oggi non si fa; o quando si facesse, per avventura non si potrebbe fare più di loro. Secondo per non essersi continuato a comporre ogn' anno almeno azioni considerabili, sia mancata la gara, e l'emulazione in voler superare le cose dinanzi, come succede quando la memoria ne è fresca. Terzo, perchè questa sorte di Musica è venuta si può dire tardi in luce, cioè dopo essere stata ridotta questa professione a un segno di molta perfezione nel suo genere; dico nel suo genere, perchè assolutamente parlando, si può grandemente migliorare non solo nella parte armonica, ma anco nell' altre; benche gl' Idioti non possano immaginarselo. Quarto, perchè da quel tempo in quà non sono usciti in luce Trattati di Musica di gran rilievo, con l' indirizzo de' quali abbiano potuto i Compositori praticare cose nuove: il che non si può dire da qualche diecina d' anni addietro, essendosi molto raffinata l' arte del Contrapunto, dopo che viddero le dotte fatiche del Fogliano, del Zarlino, del Salinas, e simili eziamdìo semplici Teorici, e così migliorata l' espressione, e la melopeia, dopo che è andato a torno il libro del Galilei. Quinto, ed ultimo, perchè non è così facile trovare de' pari al Rinuccini, il quale con la naturale leggiadria dello stile, ebbe congiunta un orecchia esquisita, oltre il gran credito, ch'

ch' egli aveva appresso i Principi, e tra i Letterati, e Musici: onde era rispettato, ed ubbidito puntualmente, e volentieri erano da loro abbracciati i suoi ricordi, e insegnamenti. E in vero quei Compositori, che non hanno quell' erudizione che si richiede, non faranno mai cosa buona quando disprezzeranno gli avvertimenti de' dotti, massime se saranno autori delle Poesìe, che imprendono a modulare: anzi doverebbono imitare in questo quel savio Pittore, che esponendo le sue Tavole al giudizio del popolo, si metteva in luogo, dove senz' essere veduto, sentiva tutto quello che se gli opponeva, e se ne valeva a suo prò; perchè la Pittura, l' Architettura, e la Musica, sono facoltà tanto connaturali all' uomo, che quegl' istessi, che non ci avranno fatto studio, talvolta conoscono cose, che i consumatissimi in esse non avvertono. Quanto alla diversità di stile, o di carattere, che si sente nelle Opere di questo, o quel Musico, ciò nasce da molte cause: prima dal vario temperamento, e complessione di ciascuno, che gl' inclina chi ad una sorte di aria, chi ad un altra. Secondo, dalle opinioni particolari di questo, e di quello, perchè chi stimerà, che la melodìa debba procedere per un verso, e chi per un altro, quanto al Melos, Ritmo, espressione delle parole, e Contrapunto, per figura uno crederà, che non sia lecito di partirsi dalle regole lasciateci da quelli, che prima ne scrissero, e un altro sarà più ardito a seguitare questi moderni Diaphonisti, come è stato il Principe di Venosa, anzi inventerà da se cose nuove. Uno averà per mira di piacere al popolo, ed userà molti, e frequenti passaggi: l'altro a periti, e intendenti, e vi anderà più ritenuto. Uno per piaggiare i Cantori non si curerà di contravvenire al decoro, l' altro per qualunque cosa non si partirebbe da quello, che si figura per ottimo. Di quì è, che il Monteverdi cerca più le dissonanze, e il Peri poco si diparte dalle regole comuni. In Giulio Romano vi si scorge maggiore varietà di pensieri; ma nel Peri più nobili, e uno stile direi più tragico, siccome quell' altro ha più del comico, essendo quello più ornato, e questo più semplice, e maestoso. Quanto al Monteverdi, pare che più di amendue cerchi le durezze nel Contrapunto, e le sue modulazioni vadano cantate con quei tempi, che sono segnate: ma quelle del Peri con la misura più veloce; poichè per lo più si serve di note bianche. Terzo, può nascere questa varietà dagl' Autori che s' imitano; perchè siccome nella Poesìa, chi si diletta più per esempio di Properzio, proponendoselo per modello del buono stile elegiaco, facilmente se gli appressa: e chi imprenderà a imitare Tibullo, farà il suo stile Tibulliano; così nella Musica succede l' istesso, che dalla qualità de' Compositori che altrui cerca d' imitare, rende il suo stile variato. Essendo dunque naturalmente tanta differenza di stile tra un Compositore, e l' altro, si può dubitare, se quando un Principe vorrà far mettere in Musica qualche Drama, sia meglio servirsi di un solo, o pure scompartirlo fra due, o tre, assegnando a ciascuno quella parte, che è più conforme al suo genio; per esempio ad uno, che vaglia assai nelle cose meste, assegnarli le deplorazioni tragiche, o altra

tra parte più mesta, e lugubre del Drama; e il restante ad uno, che riesca meglio nelle cose liete, e indifferenti. Similmente a quello, che farà le sue cantilene più ariose, o averà qualche notizia del Ballo, assegnare i Cori, e ad un altro, che sarà migliore per imitare gli affetti, ed esprimere gli accenti naturali, attribuire le Musiche sceniche. Io certamente crederei, che fosse ben fatto, perchè così sempre la melodìa riuscirà più variata; e i Compositori quando averanno il campo meno largo, lo potranno coltivar meglio. E ciò si è praticato assai felicemente quì in Firenze, come sapete, in alcune Azioni, e massime nell' Euridice, la maggior parte della quale fu modulata dal Peri, e l' restante da Giulio Romano.

CAPITOLO XLV.

Delle qualità naturali, e artifiziali, che si richiedono nel Compositore di queste Musiche sceniche.

Questa sorte di Musiche meritamente si tiene per la più difficile di tutte, e che più ricerchi buona vena naturale; perocchè quì ci ha minor luogo, che nell'altre la forza del Contrapunto, il quale piuttosto richiede arte, ed esercizio, che naturale inclinazione, consistendo in molte regole, ed osservazioni, e nella pratica, che col lungo uso si acquista. Ma in questa parte chi non ci averà disposizione dalla natura, non occorrerà che ci si metta; perchè mai gli riuscirà di fare cosa perfetta, ancorchè possa arrivare a qualche mediocrità col lungo studio, e dottrina, la quale è necessaria ancora in quelli, che sono stati dalla natura singolarmente privilegiati. Vuole dunque essere il Compositore di questa sorte molto inventivo, e d' ingegno svegliato, e versatile, e di gagliarda imaginativa: qualità, che gli sono comuni col Poeta, onde si dice, che *Poetae nascuntur, Oratores fiunt*. Possiamo dunque agli Oratori agguagliare quella sorte di Compositori, che per ordinario pigliano il soggetto da altri, e intessendovi sopra un artifizioso Contrapunto, ne formano varie melodìe, che per lo più sogliono avere del secco, o stentato, mancandogli certa grazia, e naturalezza, che è il proprio loro condimento. Il che hanno notato gli odierni Musici nel Soriano, il quale comecchè fosse peritissimo nel Contrapunto, non ebbe però mai talento a fare belle arie, e leggiadre; onde si diede a comporre Canoni, e simili concenti laboriosi: come succede a quelli, che nella Poesia non potendo fare Componimenti d' invenzione, e di testa, si danno agli Anagrammi, Acrostichidi, e simili galanterìe, acquistando più presto il nome di versificatori, che di Poeti, come quelli si devono più tosto chiamare Contrapuntisti, che Musici. Il Principe di Venosa per il contrario (che era nato propriamente per la Musica, e con l' espres-

l' espressione del canto, poteva vestire a suo talento qualsivoglia concetto) non attese mai, che si sappia, a Canoni, e simili Componimenti laboriosi. Tale dunque bisognerebbe, che fosse il genio del buon compositore; massime per questa sorte di Musiche, che devono dimostrare con viva espressione tutti i più interni affetti dell' animo. Quanto alle complessioni, sebbene credo, che in ciascuna si possano trovare Compositori eccellenti; tuttavia dovendo quelli, che maneggiano le melodie sceniche, trasformarsi in ogni sorte di affetto, pare che averà gran vantaggio chi sarà di complessione temperata, partecipando egualmente degli estremi. Ma dovendosi fare elezione delle semplici, la malinconìa a giudizio mio terrà il primo luogo; essendo, per testimonianza di Aristotile, i melanconici per ordinario tutti ingegnosi (purchè non siano di quelli, che veramente si dicono atrabilarii) e più soggetti degli altri ad ogni sorte di passione. Nel secondo luogo metterei i sanguigni, nel terzo i colerici, e nell' ultimo i flegmatici. Presupposto questo fondamento, è superfluo il dire, che si ricerca nel Compositore spirito, e genio poetico, e molto buono udito, non tanto l' esterno delle orecchie per giudicare delle consonanze materiali, quanto l' interno del senso comune (o distinto, o l' istesso, che sia con la fantasìa, o immaginativa) che giudica senza udirlo se un Concento, una Melodìa, o un Ritmo può riuscire grato, leggiadro, e soave; perocchè tutto questo è una sequela di un buono temperamento, e di un ingegno fecondo. Ma per parlare anco di quelle cose, che si acquistano con fatica, e con studio, alcune scienze, e facoltà gli daranno grandissimo aiuto, come la Filosofia morale, che gl' insegnerà la differenza, e proprietà de' costumi, e degli affetti, acciò più efficacemente possa rappresentarli: come l' Arte poetica, per intender bene la forza del metro, e la varietà de' versi, e de' poemi, col proprio ufizio, e natura di ciascuno; e in che consistano gli ornamenti, e le grazie dell' elocuzinne, e quegli artifizi retorici, che il Poeta ha comuni con l' Oratore. E' necessario, ch' egli possieda anco bene la Grammatica, così la volgare, come la latina, acciò sappia la vera, e buona pronunzia dell' una, e dell' altra lingua, e quali parole, e frasi siano belle, e adorne, e atte alla melodìa, e quali nò: e che non abbia a mendicare l' interpretazione de' vocaboli più astrusi, e antichi, de' quali si servono spesso i Poeti latini, e volgari. S' egli averà anco qualche intelligenza di alcune parti della Fisica, massime di quella, che tratta dell' Anima, e della Logica, non per sillogizzare, ma per discernere il vero dal falso, e distinguere gli universali da' particolari, e cose simili, potrà camminare nelle sue massime più risolutamente, e intendere meglio quello, che fa: e similmente se averà notizia dell' Istoria, così generale, come musicale; e dell' Antichità, ne caverà molti aiuti, per trovare nuove invenzioni, e resuscitarne alcune smarrite col tempo. Della Matematica non dico niente; perchè in alcune sue parti è necessaria al Teorico, ma al Pratico, del quale si parla, non già più gli gioverà l' intelligenza delle due lingue, Spagnuola, e Francese, per comprendere meglio le loro arie, e

e le

e le particolari doti, che hanno nel canto; perchè sebbene la Musica Italiana pare, che sia la più eccellente, e varia di tutte; tuttavia ricordiamoci, che *non omnis fert omnia tellus*: anzi una nazione eccede in una cosa, e un altra in altra, secondo i diversi genii di ciascuna; poichè il giudizioso Compositore potrà dalle cantilene Franzesi (che hanno grandissima varietà, e leggiadria in cose allegre) cavarne di bei passi, e arie molto spiritose, e vaghe. Dalle Spagnuole antiche potrà imitare molte cose intorno al Melos, e Ritmo per li soggetti gravi, e maestosi; per esempio dalla Pavaniglia; e dalle moderne, e prese da' Moreschi caverà altresì arie belle, e briose; ma più dissolute, e molli. Le Musiche Portughesi poi gli somministreranno concetti molto teneri, e affettuosi; e per le cose meste, e lugubri potrà arricchire la vena con li Canti Siciliani, benchè poco variati. E se vorrà passare più oltre, nelle Canzoni Inglesi, e Tedesche troverà anco che imitare per certi concetti arditi, e militari; riconoscendosi, massime nelle Allemande certo costume virile, e militare, qual' era la maniera Frigia appresso gli Antichi. Ho notato ancora, che i Greci moderni [benchè li meschini siano oggi molto rozzi, e imbastarditi col commercio de' Turchi anco in questa parte] tuttavia ne' loro Canti piani, ed Ecclesiastici hanno bellissimi passaggi, e accenti: onde se s' intavolassero con le nostre note, vi si troverebbe gran diversità da quelli, che si usano fra noi, e se ne potrebbe arricchire quest' arte. Ma soprattutto doverebbe fare grande studio il Musico nelle migliori Opere, che vanno attorno di composizioni vocali, e instrumentali; perchè da tutti potrà imparare qualche cosa; non possedendo niuno tutto il buono, e bello; ma secondo che Dio distribuisce le grazie diversamente, un Autore vale in uno stile, e non in un altro; ma per mio consiglio non si curerà già di vedere gran quantità di Opere, ma solo le migliori in ciascun genere; perchè quella varietà, che si cerca, si restringe in pochi Autori. E siccome in materia di lettere, e di erudizione quest' istesso consiglio dà Seneca a Lucillo in una sua Epistola; perchè la troppa gran moltitudine di libri non genera altro, che confusione, massimamente oggi, che sono tanto moltiplicati, che l' uomo invecchia prima d' imparare a conoscere i migliori in qualche professione: i quali soli sono per durare, e gli altri al dispetto delle stampe si vanno dileguando a poco a poco. Ma non si potrebbe dire quanto questa varia notizia aiuti a bene, e copiosamente operare; perciocchè la mente nostra come un campo fecondo imbevuta di varii semi d' arie, e melodìe impresse in lei, potrà agevolmente concepirne altre simili, senza tenere avanti gli esempi nell' atto del comporre, come per lo più si costuma: senza parlare di quelli, che con poca loro lode si mettono a copiare da questo, e da quello Autore i passaggi interi. Deve anche il Compositore di questa sorte di Musiche avere più che ordinaria notizia della natura, e capacità degl' instrumenti, per poter meglio adoperare quelli, che saranno proporzionati al soggetto, che averà per le mani, alla qualità degli Attori, e alla capacità del luogo; se vuol riportare onore, ed ap-

applaufo da quello, che imprenderà. E questo basti intorno a' requisiti di un perfetto Compositore di Melodie sceniche, che più, e meno si richiedono anco in ogni altro genere.

CAPITOLO XLVI.

Di alcune avvertenze, che devono avere gli Attori stessi.

PAre che sia convenevole dopo avere favellato delle parti, e condizioni, che doverebbe avere il Musico, trattare ora di quelle, che farebbono necessarie a un perfetto Attore scenico, che debba recitare col canto; ma perchè oggi bisogna contentarsi di certa mediocrità, si può tenere per superfluo il ricercare curiosamente tutto quello, che si potrebbe desiderare. Basterà dunque accennare alcune cose, nelle quali molti inavvedutamente cascano, e con poca fatica si possono correggere. Primieramente succede spesso, che proferiscano l' ultime sillabe tanto piano, che a gran pena s' intendono da quelli, che sono a canto al palco, non che da' più lontani: il che è vizio notabile; dispiacendo assai a chi ode con gusto quello, che si rappresenta, di perdere molte parole, che talvolta sono molto essenziali, e fanno perdere l' intelligenza del resto. Alcuni altri nel ripigliare il fiato in principio di una parola, che cominci da vocale, per proferirla con maggior forza l' aspirano, facendo espressamente sentire l' *H*, dal cui suono interamente la nostra lingua aborrisce; benchè già l' usasse la Latina, e la Greca, e qualche poco anche oggi la Francese, e Spagnuola. E perche in questo c' incorrono anco li più stimati, ed eccellenti Cantori, sarà bene dichiararsi meglio. Dico dunque, che siccome proferendo questa voce *Homo* alla Latina, o col canto, o senza, sarebbe lodevol cosa il far sentire quell' *H*, col raddoppiare il fiato, che altro non è l' aspirazione (ancorchè gl' ignoranti terrebbono tale pronunzia per barbara) così essendosi dismessa con la mutazione, che ha fatto la lingua Latina nell' odierna, non è ragionevole usarla nè anco nel canto; fuori che in alcune interiezioni, che sono propriamente espressive di affetto, come nell' *Ah*, ch' è voce di dolore, e nell' *Ha*, *ha*, che è imitazione del riso, non meno nella nostra lingua, che nella Latina. In essa dunque si può, e si deve usare tale pronunzia, intonando la voce con l' aspirazione in principio: ma nell' *Ah* doverebbesi fare al contrario (benchè oggi non ci si guardi) intonando prima l' *A* senz' aspirazione, e poi aggiugnervela: dove osservo anco questo, che la medesima voce si può, e si deve proferire lunga, come per lo più si usa; perchè così richiede l' espressione di affetto dolente; ma l' *ha* per il contrario poco, o niente si allunga, reiterandosi in vece di ciò molte volte; e però il crescimento

to, o scemamento di voce in questa non si può usare, ma in quella sì. Se sia poi vero, che lo scemare abbia più dell'affettuoso, che il crescere, come vuole il Caccini, e l'uno, e l'altro possa adoprarsi indifferentemente, o nò, qui non fa al proposito il discorrerne, spettando questo a quella parte di Musica, che già si diceva *Exangeltice*, o pure *Odicon*, e si riferisce al Cantare con grazia, o alla Pronunzia melodica. Altri per mostrarsi più esperti, e graziosi, cominciando sommessamente, alzano a poco a poco tanto la voce, che passano da un estremo all'altro con soverchia affettazione, e dovunque la lunghezza delle note gliene dà adagio: il che se fosse usato sobriamente, e con discrezione, e sì fattamente, ch'esprimesse quello, che si fa nel parlare comune, si potrebbe comportare. Alcuni si servono del tremolo similmente in ogni nota lunghetta, il che dicono cantare con brio, cioè con grazia, e vivacità, e con applauso anco del volgo ignorante; il quale non sa discernere il leggiadro, e grazioso, dal molle, ed effeminato, quale è veramente questo modo di cantare, che come dicevo di sopra, è dicevole solo per esprimere istrionicamente certi affetti molto teneri, o il costume femminile; ma nelle comunali melodìe sommamente si disdice, e molto più quando il soggetto fosse di materie eroiche, e generose. Ma è antica doglianza, e fino dal tempo di Platone questa, che i Teatri corrompono la Musica. Perciocchè il volgo seguendo più il giudizio del senso, che della ragione, ogni sorte di delicatezza, che titilli l'orecchie, la riceve per buona, senza pensare più innanzi, e spesso applaude a quello, che meriterebbe le fischiate: e di quì è anco, che alcuni con molta licenza ad ogni proposito proferiscono le note puntate, parendoli che il canto ne divenga più brioso, senza considerare, che non si richiede tale per tutto, e che dove il soggetto lo ricerca, il Compositore lo suol notare: ancorchè pochi mirino oggi a queste minuzie, le quali però fanno gran variazione nella Musica, unitamente considerate. Altri fanno tante smorfie, e atti vezzosi con la bocca, e con gli occhi, che pare propriamente si svengano per dolceza: la qual cosa non si doveria usare se non contraffacendo simili tenerezze mimicamente. Ma soprattutto doverebbonsi sforzare di parlare forte, e in tuono alto, salvo che ne'luoghi molto angusti, per esser sentiti da tutti, e riportarne comunemente lode, ed applauso: ingegnandosi anco di far bella, e gagliarda voce con astenersi da alcuni cibi nocivi, ed usare quei rimedj, che giovano a questo (il che appartiene a quella parte della Musica, che dicevano *Phonastica*, oggi estinta, della quale alcuna cosa ne accenna Curio Fortunaziano ne'precetti Rettorici) imitando almeno in parte le diligenze degli Antichi, che oggi paiono incredibili. Ma basti l'esempio di Nerone, del quale leggiamo in Suetonio, che per fare bella voce si asteneva da'frutti, e teneva una piastra di piombo sopra lo stomaco, con molti altri rimedi, con lunghe esperienze riconosciuti dalla sottigliezza Greca per efficaci. Quindi è, che Orazio dice:

Absti-

Abstinuit Venere, & vino, qui Pythia cantat.
Tibicen ——

Si deve anco ingegnare il discreto Cantore di proferire distinto, e scolpito, acciò, se sia possibile, non si perda nè pure una nota di quello, che canta: nella qual parte è singolare il Sig. Cavaliere Loreto; perciocchè oltre il dono naturale, è stato allevato in Firenze, dove si fa particolare professione di bella pronunzia, come già in Atene, così nel cantare, come nel favellare. E ciò tanto maggiormente si deve osservare, che la nostra lingua patisce un difetto, per avere quasi tutte le voci terminate in vocale di fare molte collisioni; onde spesse volte ne nasce un senso ambiguo, siccome quando io dico:

In rime spars' il suono,

non s'intende se non da quel, che precede, se vuol dire *sparso* aggiunto del suono, o *sparsi* participio, o pure *sparse* verbo. Il qual difetto meno si sente nella lingua Latina, e nella Spagnuola, che in questa parte supera la nostra; benchè in molte altre gli sia inferiore; ma soprattutte la Greca è lontana da questo vizio; perchè con levare, o togliere alcune lettere, sfugge quasi ogni amfibologia. Si sforzi dunque il Cantore di proferire quanto più potrà spiccato, e netto, facendo sentire tutte le consonanti, e le ultime vocali in particolare. Un altro errore, a giudizio mio, si commette universalmente in volere esprimere troppo il parlare comune; secondo l'opinione che regna, che in ciò consista l'eccellenza della Musica teatrale; dal che ne nasce, che le voci gravi, e le mezzane si proferiscono il più delle volte tanto piano, che a pena si sentono, e perdono quasi ogni forma di canto. Onde tale melodìa diventa, come dicevo di sopra una terza cosa tra il canto, e la favella, che ha del sazievole, anzi che nò. E perchè nelle voci acute non si può fare l'istesso, ma è forza proferirle in tuono alto, ne nasce da questo anco maggior difformità, che pare, che l'Attore ora canti, ora favelli. E tanto più ciò si rende difforme, che i Cantori non si possono astenere da' passaggi, anzi molte volte gli fanno lunghissimi; onde essendo tale sorte di canto alteratissimo, e lontanissimo dalla favella, accade spesso, che nell'istessa scena, anzi nell' istesso periodo si sentano due cose diversissime, e contrarie; le quali come possano fare un buon composto, è agevole il considerarlo. L'azione poi, e 'l gesto vuol'essere vivace, e risoluto, e, come dicono gli Spagnuoli, disinvolto, e con certo portamento di vita leggiadro, e numeroso; quale si vede in molti Francesi (sebbene alcuni danno nell' affettato) ed i loro Comedianti in questa parte sono eccellenti, come gl' Inglesi nella vivacità dell'espressione, e gli Spagnuoli nella rappresentazione grave, e naturale: e perciò gioverebbe agli Attori scenici l'avere qualche tintura di quelle Arti, che insegnano a portare la vita con garbo, e scioltezza; come il ballo, la scherma, il giuoco di palla a corda, e la lotta, che massimamente dagli Antichi era praticata: onde la cosa andò in proverbio, così tra' Greci, come fra' Latini; perchè Apalcestri si dicevano

no quelli, che non avevano Palestra, cioè esercizio di lotta, e perciò erano sgarbati ne' loro moti, e gesti. Finalmente tutti i movimenti, e gesti degli Attori vogliono avere tre cose, acciò siano perfetti; perche debbono essere ἔνρυθμοι, cioè osservare il Ritmo, e le posate della Melodìa stessa, che cantano, ancorchè non vi sia la battuta, se non in potenza: poichè se la modulazione sarà convenevolmente fatta, gli stessi accenti de' versi, e desinenze de' periodi serviranno per guida, e quasi base del gesto, e del moto. Secondo, debbono essere εὔρυθμοι; cioè garbati, e graziosi; perchè se uno nel gestire, e alzare il braccio farà qualche atto sconcio, ponghiamo caso, nelle dita, ancorchè il faccia a tempo, accordandosi col Ritmo della Melodìa, e per conseguenza anco del suono, tuttavìa gli mancherà quell' εὐρυθμία, o garbo, che si richiede. Terzo, si ricerca la proprietà; perchè se nominando la terra alzerà il braccio verso il cielo, ancorchè il faccia numerosamente ἐνρύθμως, e con buona maniera, e garbo εὐρύθμως non lo farà proprio, e convenevolmente. Voglio anco riferire una cosa, che nota Quintiliano, cioè, che alle materie affettuose conviene più il moto lento degli Attori, che il veloce, e per conseguenza anco i movimenti della Melodìa devono esser tali: e se si adoprasse la battuta, quando si entra in certi passi patetici, allora bisognerebbe rallentarla, o, come dicono, allungarla. *Plus autem adfectus* (dice questo Autore) *habent lentiora: ideoque Roscius citatior, Actopus gravior fuit: quod ille Comoedias, hoc Tragoedias egit. Eadem motus quoque observatio est. Itaque in fabulis, iuvenum, senum, militum, matronarum gravior ingressus est: servi, ancillae, parasiti, piscatores citatius moventur*. Molte condizioni dunque si ricercano in un Cantore di scena, acciò comparisca eccellente, come faceva il Campagnola Mantovano, che veramente pareva nato per questo; le quali perchè in pochi si trovano, perciò sarebbe espediente, come dissi da principio, facendo cantare solamente le parti più belle delle azioni, servirsi solo de i più atti a questo mestiero.

CAPITOLO XLVII.

De' Teatri antichi, e loro Vasi.

I Teatri, come è noto ad ogni mezzanamente erudito, erano fabbriche grandi di figura quasi semicircolare, disposte con molti giri di archi, e pilastri, che sostentavano la parte interiore, distribuita in tre, o più ordini di gradi, o scalinate, dove il popolo si poneva a sedere per rimirare gli Spettacoli, che vi si facevano, senza che uno togliesse la vista all' altro, e servivano per lo più a' giuochi scenichi di ogni sorte, Comedie, Tragedie, e simili: sebbene in Grecia (dove quasi ogni Città aveva il suo, e per poco quelle d' Italia ancora) vi si radunava anco il popolo per negozi pubblici, come

per

per sentire le concioni. La scena si estendeva da un corno all'altro; e comunemente era molto ampia, e fabbricata con colonne di marmo, e ricchissimi lavori, come si cava da molti Autori, e da Plinio in particolare, il quale racconta cose stupende della magnificenza, e spesa incredibile, che alcuni Edili negl' ultimi tempi della Republica Romana fecero in questa parte. Il primo Teatro di Roma, che si facesse stabile (perchè per l' addietro non comportarono i Censori, che s' introducesse simile lusso) fu quello di Pompeio, sopra i fondamenti del quale è fabbricato il Palazzo di Campo Fiore de' Signori Orsini. Questo, e quel di Marcello (di cui buona parte ne resta nel Palazzo de' Signori Savelli) furono i più celebri, e grandi tra quei di Roma; perchè in qualche luogo di Grecia, dove era maggior copia di marmi, di tal materia alcuni ne furono fabbricati. Nella parte di dietro della scena erano portici, e stanze, e simili luoghi spaziosi, per la comodità degli Attori, degli arnesi, e delle macchine, le quali furono praticate dagli antichi Greci, e Romani molto eccellentemente, come si raccoglie in particolare da Polluce, che molte spezie co' suoi vocaboli, e usi ne racconta. La scena poi, benchè fosse di fabbrica grande, e massiccia, si ricopriva di tele, o più tosto di tavole dipinte, che rappresentavano al vivo questo, o quell' edifizio, secondo le occorrenze delle Azioni, non solo generali, tragiche, comiche, satiriche, o boscherecce; ma in spezie di questa, o di quella: onde avevano più modi di mutare le scene, principalmente le *Ductiles, & Versatiles* praticate ancora oggi da noi, benchè in molto minor mole, e sito. Delle quali Macchine teatrali niuno tra' moderni ne ha scritto ancora, che io sappia; comecchè molti Architetti principali abbiano assai bene tratti dalla forma de' Teatri, per quanto però hanno potuto raccogliere dalle reliquie delle fabbriche istesse; perchè molte altre cose vi si fariano potute aggiugnere, che si trovano sparsamente negli Autori. Il che sendo stato accennato da noi così di passo per l' intelligenza di alcune persone più idiote, proseguiremo più avanti il nostro discorso. Molti si maravigliano, e con ragione, come fosse possibile, che in quei Teatri, ch' erano così vasti, e pieni di tanto popolo (quel di Scauro, come riferisce Plinio capiva ottantamila persone) si potesse sentire quello, che si favellava, o cantava in scena, mentre noi vediamo oggi, che nelle Sale grandi, e piene a gran pena la voce arriva alle parti più remote. Ma cesserà in loro la maraviglia, quando intenderanno un sottile artifizio, con che gli Antichi si avvisarono di rendere i loro Teatri molto più resonanti, acciocchè tutti gli spettatori potessero rimanere satisfatti: per intelligenza del che bisogna prima avvertire alcune cose. L' esperienza dimostra, che ne' luoghi chiusi, e coperti molto più si sente la voce, e 'l suono, che negli aperti, o scoperti del tutto: essendochè in quelli la voce si mantiene più unita, e non si diffonde tanto. E perchè i Teatri antichi per la maggior parte non si potevano coprire per l' ampiezza loro con altro, che con una semplice tenda, possiamo credere, ch' ella giovasse non meno per la voce, che per difendere il po-

popolo dall' ingiuria de' tempi, come dal Sole, e dalle pioggie (che anco a questo poteva servire in un modo, che mi vado immaginando) Di quì nasce, che dove l' ambiente è di materia soda, e massiccia, come di pietre, e mattoni, meno riflette il suono, che quando la materia è più porosa, e meno dura, come è il legno: e perciò dice Vitruvio, che ne' Teatri posticci, che si facevano di legno, si sentiva meglio la voce, che ne' murati, o sia di mattoni, o di pietra, o di marmo; essendo veramente il legname la materia più resonante di tutte; intendendo però per le ripercussioni dell' aria; che quanto alla percussione di corpi sodi, sono più risonanti i metalli; e perciò i corpi degl' instrumenti musicali di legname si fabbricano. In oltre più risuonano i corpi lisci, e puliti, che gli scabrosi, e di superficie aspra; onde senza fallo risponderà più una Sala liscia, che un altra ornata di stucchi, cornici, e simili lavori, e più un palco soffittato di semplici tavole, che arricchito di sfondati, e intagli; e quanto più questi tavolati saranno sottili (proporzionatamente però alla forza del percuziente) tanto più anco saranno sonori; e per questo le tavole degl' instrumenti si fanno di convenevole grossezza, e non più. Il suono dunque grandemente s' impedisce da' corpi duri, e massicci, massime se non hanno certa densità sonora, o metallica; e perciò credo, che un Teatro di marmo, *ceteris paribus*, risonerebbe meglio di un altro di travertino. E se di più l' ambiente fosse coperto di panni arazzi, e simili materie molli, e cedenti, e non tese, ma sospese solamente, tanto più vi si perderebbe il suono: Del che accortisi alcuni Sonatori di Liuto nell' appoggiare l' instrumento a una tavola per sonare, levano via da quella parte il tappeto; perchè non diminuisca il suono. E questa è la cagione, perchè in una selva poco lontano s' intenda la voce, e più assai in una campagna rasa; e perchè, come notò Aristotile, quando per l' Orchestra vi era sparsa la paglia, si offuscava assai la voce de' Coristi. Si vede anco manifestamente, che in una Sala piena di gente molto meno vi si sente, che in una vota: al che non avvertendo alcuni nel far provare le Comedie a sala vota, e parendoli che le voci, e gl' instrumenti sufficientemente si sentissero, nell' atto poi del recitarle formatamente, mentre la sala era piena, si sono trovati ingannati. Dalla qual cosa in gran parte si può comprendere la cagione da quel problema di Plutarco, ove cerca perchè di notte meglio si odano i suoni, che di giorno. E perchè di tutte le ragioni, che si adducono, la più probabile è, perchè l' aria di notte è più quietà, io direi, che oltre la refrazione del suono, che si fa tra i corpi, e vestimenti degli uomini, che radunati in una Sala, o Teatro, l' aria si agiti notabilmente dal muoversi eglino, e favellare, e molto più dall' attrazione, e commozione dell' aria, che si fa col fiato respirando; perciocchè, come ben sanno i Fisici, avviene, che una parte commossa ne muova un altra; anzi se non si desse la rarefazione, e condensazione, sarebbe necessario, che per poca parte di essa si agitasse tutta l' altra similmente, e si movesse. Ma mol-

te coſe notabili circa il ſuono n' inſegna Ariſtotile in quella parte del ſuo libro περὶ ἀκουστῶν, *delle coſe udibili*, che ci ha conſervato Porfirio nel ſuo Comento ſopra gli Armonici di Tolomeo. Oltre di ciò convien ſapere, che gli Aotichi ſottilmente oſſervarono quattro differenze di luogbi quanto al ricevere i ſuoni; dicendo, che alcuni ſono diſſonanti, in Greco κατηχοῦντες, ne' quali la voce ſi refrange, e diſſipa; perchè quella, che ſi reflette impediſce la ſuſſeguente, ne' quali il ſuono divien confuſo, e malamente ſi ode. Secondo, ci ſono i luoghi circumſonanti περιηχοῦντες, ne' quali rigirandoſi la voce intorno, nel mezzo arriva debole, e non ben diſtinta, e di queſta ſorte deve eſſere qoella ſala di Mantova, nella quale per piano che uno parli, nell' uno degli angoli, è ſentito negli eſtremi di eſſa, e non nel mezzo. Terzo, i reſonanti ἀντηχοῦντες, ne' quali eſſendo ripercoſſa la voce, raddoppia l' ultime deſinenze, il che ſi dice comunemente l' Ecco. Quarto, i conſonanti συνηχοῦντες, ne' quali la voce aiutata dal luogo acquiſta forza, e perviene alle orecchie chiara, e diſtinta. Conobbero dunque, che di queſta ſorte conveniva, che foſſe la natura, e diſpoſizione del Teatro, acciò il ſuono, e la voce, che uſciva dalla ſcena ſi diffondeſſe per tutto, e arrivaſſe alle orecchie chiaro, e diſtinto: e perciò in fabbricarli ebbero molte avvertenze, comecchè l' infimo ordine de' gradi non ſpingeſſe troppo avanti, e ſimili oſſervanze, alcune delle quali ſono accennate da Vitruvio. Di più avendo oſſervato la proprietà degl' inſtrumenti muſicali di accreſcere il ſuono mediante un corpo voto; e che quelle coſe rimbombano dove, come notò Ariſtotile, ſono pozzi, o qualche doglio, o vettina vota ſotterrata nel cortile, o cantina, anderete penſando un modo di accreſcere, e rendere più ſoave la voce ne' Teatri con aiuto di certi Vaſi, dall' ufizio, che facevano, detti Echei. E perchè nelle arcate, che ſoſtentavano i gradi rimanevano alcuni ſpazi voti, queſti ſi chiudevano d' avanti con un ſottil muro, come tanti ſtanzini; rimanendovi ſolo un fineſttino rivolto verſo la ſcena, per dove la voce aveſſe adito, ed in ciaſcuno vi ſi poneva on Vaſo di convenevole grandezza, acciò accreſceſſe il rimbombo. Queſti Vaſi ſi facevano di metallo nelle Città, che potevano ſpendere, e nelle altre di terra cotta (che quaſi facevano l'iſteſſo effetto) in forma di vettine, da' Latini dette *Dolia*. Poſavanſi poi alcuni cunei, o treppiedi di terra alti non meno di mezzo piede, ſicchè toccaſſero il muro da alcuna parte, e con la bocca rivolta verſo la ſcena, e ne' Teatri grandi ſi diſponevano in tre ordini, quante ſolevano eſſere le ſcalinate: non ſi facendo però, nè eleggendo alla ventura, ma conforme le regole armoniche; perciocchè ſi pigliavano di tal capacità, e groſſezza, che foſſero tra loro proporzionati, onde ſimilmente toccati rendeſſero tra loro ſuoni concordi, e corriſpondenti alle modulazioni. E perchè tre ſono i ſiſtemi Armonici quanti ſono i tre generi nella Muſica, ſi trovarono appunto corriſpondere alle tre ſcalinate, dette in Latino *Gradationes*, come anco il numero degli ſtanzini a più preſſo corriſpondeva alle voci di ciaſcuno ſiſtema: onde nell' ordine di ſotto ſi ponevano i Vaſi corriſpondenti alle voci, o corde Enarmoniche

niche, in quello di mezzo alle Cromatiche, e nel più alto alle Diatoniche; con questa bellissima corrispondenza, che il genere Diatonico, che ha le voci meno spesse, cioè più remote d'intervallo, si trovava nel giro di sopra, che per essere più grande avea gli stanzini più radi; ed il Cromatico mezzano, nel recinto mezzano di sito, e di ampiezza. E l'Enarmonico più denso di tutti nel giro più stretto, dove gli stanzini erano parimente più ristretti, e vicini l'uno all'altro.

CAPITOLO XLVIII.

Della disposizione, ed effetto di detti Vasi.

IL dichiarare poi con quali proporzioni, e con qual ordine per l'appunto si disponessero questi Vasi, maggiore ozio richiederebbe; essendo la cosa per se stessa difficile, e molto più per la scorrezione del Testo di Vitruvio, pervenuto a' tempi nostri molto difettoso, e senza le figure, troppo importanti nella professione d'Architettura. Basterà dunque accennare questo solo, che ne' Teatri piccoli Vitruvio dispone un ordine solo di tredici Vasi, ed altrettante celle, o stanzini intorno la mezzana altezza de' gradi, collocandovi solo quelle voci, che rispondevano all'estreme de' cinque Tetracordi (se il resto non è errato anco in questo) nel genere Enarmonico, o più tosto comune; ma ne' Teatri maggiori, dove erano tre gli ordini delle Celle, e de' Vasi, nell'infimo si ponevano quelle medesime voci di un ordine solo; nel mezzano le Cromatiche proprie, e nel terzo le Diatoniche, in questa guisa: nelle celle di mezzo, settime in ordine di amendue le parti, e situate a dirimpetto al mezzo della scena, e più remote da essa, si ponevano le voci più gravi, cioè i Vasi più grandi; e ne' due estremi corni, cioè nelle due celle diametralmente opposte, e più vicine alla scena, si collocavano le voci più acute, e i Vasi più piccoli, che in ciascuno ordine erano duplicati, cioè unisoni l'uno con l'altro, e parimente le altre interposte della seconda, terza, quarta, quinta, e sesta Cella dell'una, e l'altra banda, e in ciascuno ordine, che erano più, o meno grandi secondo la voce, che dovevano rendere. Nè era difficile ad un esperto Artefice, e perito nella facoltà armonica di fabbricare questi Vasi di convenevole proporzione, sì con l'aiuto delle misure di già stabilite, sì anco delle orecchie, aggiungendo, o togliendo della capacità, e grossezza de' Vasi, dove bisognava, come fanno i fabbricatori d'Organi, e di quelle campanelle, che si accordano musicalmente: e non solo ciò si poteva fare ne Vasi di rame, ma anco in quei di terra, nel modo detto, e col scegliere tra molti quelli, che s'incontravano con le giuste grandezze, e proporzioni. Ora perchè Vitruvio ordina, che i Vasi si piglino proporzionati alla grandezza del Teatro, e dall'altra banda vuole, che siano corrispondenti, o concordi alle voci del sistema rin-

chiuso in due ottave, ne segue di necessità, che se si accomodavano a un sistema stabile, e fermo, per esempio da *A*, *re*, ad *aa*, *la*, *mi*, *re* nel tuono Corista di Roma, non sempre detti Vasi potevano corrispondere in unisono alle voci di tal sistema; onde è verisimile, che si ponessero in accordo di ottave, quinte, o quarte secondo la capacità, e grandezza loro. Ma se non si aggiustavano sempre a un sistema stabile, ma ad uno più, o meno grave, e acuto, per esempio in un Teatro mezzano al Dorio, o Corista; in un minore al Frigio; in un grande assai all'Ipodorio, si potevano allora accordare benissimo all' unisono. E cosa degna dunque di riflessione questa loro regola, nata forse dall'esperienza, che dovette insegnarli, che miglior' effetto faceva questa collocazione di Vasi diseguali, e corrispondenti al sistema modulabile, o scala di Musica, che se fossero stati tutti grandi, e di un istessa capacità. Nè debbiamo credere, come alcuni si persuadono, che questi Vasi riflettessero la voce, come un Ecco, ponendo in atto alcuna consonanza col suono del Cantore, o dell'Instrumento, indotti forse da quelle parole di Vitruvio: *Ita hoc ratiocinatione vox ab scena, uti a centro profecta se circumagens, tactuque feriens singulorum vasorum cava, excitaverit auctam claritatem, ex concentu convenientem sibi consonantiam*. E la ragione è manifesta, perchè se i Vasi avessero effettivamente sonato, e prodotto un Ecco, averebbono piuttosto impedito l'intelligenza delle parole in vece di aiutarle, e non accresciuto, ma reiterato il suono: oltrechè non un Ecco solo, ma più Ecchi averebbono formato tanti Vasi, e per conseguenza moltiplicato la confusione. E non si creda alcuno per quelle parole *convenientem sibi consonantiam*: e perchè una corda percossa ne fa muovere un altra, che gli sia corrispondente con qualche consonanza, che proferendosi in scena un suono, subito si sentisse rispondere, e fermate un altra voce quel Vaso, che gli era corrispondente di tuono; perchè siccome nelle corde avviene, che per sorte, che una si percuota, l' altra si muova sì, ma non risuoni, o almeno non sensibilmente, benchè gli sia vicinissima; molto meno potevano risonare i Vasi non così facili a muovere, come una corda, e in distanza senza comparazione maggiore, e da un agente talvolta anco più debole, quale è l' aria commossa dalle arterie umane in comparazione di quella, ch' è percossa da una corda ben tesa; oltrechè tali Vasi non erano tanto sottili, che potessero dall'aria agitarsi, e quando bene fossero agitati, non credo che con alcuno umano artifizio potessero mai produrre, o reiterare un suono, ancorchè dal ripercuotimento di tutto l'ambiente di un Teatro si potrebbe per avventura far nascere un Ecco artifiziale; senza però, che la lamina de' Vasi si muovesse. Nè anco si può credere, che tutti i Vasi risuonassero, perchè si sarebbono sentite moltissime dissonanze; poichè se ad una voce un Vaso avesse risposto per esempio in ottava, un altro avrebbe risuonato la settima, un altro la nona &c. cosa, che averebbe fatto bruttissimo sentire; e quell' effetto appunto che farebbe un Organo, nel quale tutti i tasti si sonassero insieme. Tengasi dunque per infallibile, che non per altro su-

furono introdotti questi Vasi, che per accrescere primieramente la voce, sicchè si potesse sentire da tutti gli spettatori, o secondariamente per renderla più soave, facendo l' ufizio di un corpo d' instrumento, e non di un luogo, che risuoni, come un Ecco: il che dimostra il medesimo Vitruvio con queste parole: *Uti non scenici sonitus conveniens'in dispositionibus tactu cum offenderit, aucta cum incremento clarior, & suavior ad spectatorum perveniat aures.* E sebbene il disporre tanti Vasi quante sono le corde del sistema perfetto, composto de' tre generi, pare che dinoti, che così gli Antichi cercassero, che qualunque voce modulabile in scena avesse la sua corrispondente in uno de' Vasi, come se da quello principalmente dovesse ricevere particolare aiuto; tuttavia il fatto non sta così altrimenti, perocchè molte più voci senza comparazione si formavano da' Cantori, e dagl' instrumenti così dentro i termini del sistema, come fuori di esso nel grave, e nell' acuto: dentro dico, per rispetto de' diversi tuoni, usati allora, che venivano ad alzare, o abbassare tutte le voci, e fuori, perchè le voci de' Soprani, e de' Bassi così vocali, come instrumentali, di gran lunga si allontanavano verso l' acuto, e verso il grave da' termini del detto sistema di due ottave, il quale si chiamava perfetto, non perchè rinchiudesse tutta l' altezza delle voci di qualsivoglia concento aggiuntamente, ma solo separatamente; perchè nessuno suol formare più di quindici voci dal grave all' acuto, che siano piene, e soavi, anzi pochissimi ci arrivano. Stimo dunque, che gli Antichi aggiustassero quei Vasi alle corde de' tre generi nel sistema più principale, e frequentato, cioè il Dorio, o Corista nella voce del Tenore, per la comodità più che per altro; avendo i loro instrumenti di fiato divisi con l' istesse voci, che potevano dar norma agli Artefici del suono, che ciascun Vaso percosso dovea rendere: che con quello si conosceva senza fallo se erano ben proporzionati; e questo vuol dire Vitruvio: *Eaque ita fabricentur, ut cum tangantur sonitum facere possint inter se Diatessaron, & Diapente, ex ordine ad Disdiapason*: che si formino in tal maniera, o proporzione, che toccandosi, suonino tra di loro la quarta, e la quinta in ordine alla decimaquinta; cioè, che il più piccolo, e il più grande abbiano il suono distante per una quindicesima, o due ottave. E non ho dubbio alcuno, che anco a servirsi di questi Vasi in minor numero di differenze se ne caverebbe quasi l'istesso utile, e che con poca fatica si potrebbono adoprare per rendere più sonora una sala, o camera in volte, come in un Discorso a parte più anni sono mi ricordo avere dimostrato.

CA-

CAPITOLO XLIX.

Alcune considerazioni circa i detti Vasi.

I Comentatori di Vitruvio, che hanno dipinto quelle, che Vitruvio chiama *Cellae*, dove si mettevano i Vasi in forma di nicchie, che servono per collocarvi le statue, non pare, che abbiano avuto quell' intelligenza della lingua Latina, che bisognava, essendo manifesto, che il nome di *Cellae* non può convenire a simili nicchie; poichè veramente non significano altro, che stanze, o camere, o stanzini, e camerini, che si dicano secondo la capacità loro, come quando dicono gli Autori Latini *cella vinaria*, *cella olearia &c.* la qual voce è rimasta nelle camere de' Monaci, e Monache; e l' istessa sua etimologia dimostra, che è un luogo rinchiuso. *Cella* (dice Festo Pompeio) *quod ea celentur, quae volumus esse occulta*. Il che è stato anco avvertito, ma con qualche dubbio dal P. F. Bonaventura Cavalieri nel suo libro dello Specchio Ustorio, dove tratta di questi Vasi; sebbene in molte cose mi pare, che si allontani dalla mente di quell' Autore, massime dove vuole, che quelle celle avessero l' apertura di sopra, acciò per essa entrasse la voce, indotto a credere ciò da quelle parole: *circaque habeant locum vacuum, & a summo capite spatium*, le quali però non significano altro, se non che siccome intorno intorno doveano avere luogo voto, cioè non toccare la muraglia; così anco di sopra non doveano toccare la volta, ma allontanarsene per qualche distanza. Inoltre facendosi detti stanzini aperti verso il mezzo della scena (prendendo quella voce *aperturae*, come facciamo noi, per tali finestrini) non è dubbio, che la voce più gagliardamente percuoterà i concavi di detti Vasi, pervenendovi per linea dritta, che dalla parte di sopra. Oltrechè io non posso comprendere, come anco dalla parte di sotto dette celle potessero essere aperte, nè come per tale apertura uscendo il suono entrato per di sopra, potesse diffondersi ringagliardito alle orecchie delli spettatori; in somma niuno che abbia mediocre notizia del sito, e fabbrica de' Teatri, e loro gradi, potrà mai comprendere come tali stanzini aperti di sotto, e di sopra vi si potessero accomodare. Ma Dio volesse, che gli altri passi di Vitruvio fossero così chiari, ed intelligibili, come è certo, che quelle celle non erano altro, che stanzini quadrati, come sono quelli, che si vedono ancora oggi nella parte di dentro dell' Anfiteatro tra un muro, e l' altro, e in luoghi infiniti di Roma sotto gli archi delle substruzioni (che così dicevano quelle fabbriche, che sostentano le pendici di questi colli, le quali è da credere, che nella frequenza di Roma non rimanessero vote, ed inutili) anzi quasi in ogni casa privata. Ma quanto alla forma de' Vasi, che il detto Padre molto ingegnosamente s' immaginò, che dovessero essere di forma Parabolica, Iperbo-

bolica, o Elliptica; io persisto tuttavia nella mia opinione, che non si guardasse a tante sottigliezze; ma che bastasse solo eleggerli di forma tonda, e concava, senza che importasse molto l'avvicinarsi più allo sferico, o all'acuto, o altro; non che all'esattezza di quelle figure mattematiche, purchè fossero però tutti di un istessa forma, e consonanti nel modo, che dice Vitruvio, o altro simile, e proporzionati alla grandezza del Teatro. La quale proporzione credo che fosse regolata, e certa; perchè sebbene Vitruvio è molto succinto ne' suoi precetti; tuttavia una cosa di tanta importanza, quanto sarebbe la misura regolatrice della grandezza del Teatro, e de' Vasi, non l'avrebbe tralasciata. Ma non è miracolo, che questo dotto Padre, ed altri abbiano creduta necessaria questa sottile osservazione della fabbrica de' Vasi; poichè forse non hanno avvertito l'effetto, che fanno i corpi voti, e rinchiusi, di qual forma si siano; come si vede negl'instrumenti per accrescere il suono, a similitudine de' quali credo per me, che fossero inventati questi Echei, e non dagli effetti, e proprietà maravigliose, che fanno gli specchi così sottilmente osservati. Oltrechè tengo, che sarebbe cosa troppo tediosissima, e come impossibile a ridurre in pratica il fabbricare tanti Vasi, tirati tanto per l'appunto con le misure geometriche, che poi anco fossero proporzionati di suono tra di loro; sebbene quando si fosse potuto fare la loro lamina egualmente sottile per tutto, confesso, che le misure, e giustezze della forma stessa servirebbono anco per formarli proporzionati di suono; ma l'essere stati praticati anco di terra cotta, dimostra chiaramente, che non ci occorrevano tanti misteri, e giustezza nella forma. Non posso anco immaginarmi, come fabbricandosi quelle Celle di forma Elliptica, potessero avere l'uno de' centri della riflessione (ch' egli chiama fochi) nella scena istessa (perchè saria stato di bisogno, che fossero grandi quanto tutta la cavea, o l'interno recinto del Teatro) e l'altro dinanzi loro stesse, e non dentro la loro medesima capacità, e come anco questo centro possa essere il centro interiore de' Vasi medesimi, che si suppongono rinchiusi in dette Celle. Maggior riflessione farei in quelle parole, *inter sedes Theatri constitutis cellis ratione Musica ibi collocentur*: il che pare che accenni qualche osservazione particolare circa l'accomodamento di tali Vasi, la quale non saprei imaginarmi in che consista. Quanto a' Cunei poi, non credo ne anco, che ci sia gran misterio; perchè tengo senza dubbio, che sopra essi si collocassero i Vasi; perchè quanta minor parte di loro fosse possibile toccassero, eleggendosi questa forma per esser larga nel fondo, e stretta di sopra; e perciò ho detto Cunei, o Treppiedi, intendendo, che amendue debbano toccare quanto meno si può detti Vasi. Da quel modo di parlare *ponanturque inversa*, non credo che si possa cavare, che si ponessero rivolti perpendicolarmente in giù verso il piano del Teatro, e delle medesime Celle; ma solo inchinati verso il centro della scena; essendosi a giudizio mio servito di quella voce, e non d'*obversa*, sì per non essersi questo Autore, come altri hanno osservato, curato molto dell'eleganza della favella, se non quanto gli

gli somministrava l'uso comune di quel fiorito secolo, sì anco perchè dal più basso ordine de' Vasi in poi, tutti gli altri erano più alti del piano del Proscenio; onde rivolgendosi la bocca de' Vasi verso detto piano, ben poteva servirsi della voce *inversa*, ancorchè fossero rivolti obliquamente, e non dirittamente all'ingiù; sebbene poi Vitruvio non fa menzione d'altre consonanze, che delle prime, o come altri le dicono perfette, Diapason, Diapente, Diatessaron (per non parlare delle replicate, che si prendono per semplici) non credo, che la disposizione di detti Vasi si possa migliorare con la pratica moderna di Musica, come pare, che il predetto Padre abbia creduto; poichè quando bene vi fossero state considerate anco le terze, e le seste (cioè il sistema si fosse fondato nel Diatonico sintono, che solo fra tutte le divisioni ha quegl' intervalli consonanti, e non nel Ditonieo, che si tiene sia stato praticato da quelli antichissimi Musici) non per questo averebbono fatto, o sarebbono miglior effetto, non consistendo la loro forza nella varietà delle consonanze; ma quanto all'accrescimento del suono nella vacuità, grandezza, e multiplicità loro, e quanto all'addolcimento loro, secondario ufizio, nell'aver ciascun di loro qualche corrispondenza di alcuna consonanza. Poichè se delle voci, e suoni, che uscivano dalla scena, moltissime si trovavano prive di ogni corrispondenza, o relazione consonante co' Vasi, quando oltre il Tuono Dorio, o Corista, se ne fosse praticato alcun altro, come è verisimile, molto minore difetto sarebbe il non avere ciascuna voce, o suono i rincontri di tutte le consonanze, che in quel determinato numero di vasi si possono ritrovare. E questa è l'opinione mia intorno i Vasi del Teatro, la quale, siccome mi pare molto verisimile, e mi quieta assai l'intelletto, per non potermi immaginare cosa alcuna più probabile, e meglio fondata; così prontamente me ne dipartirò, quando conoscerò, che un altro si accosti più al vero. Sebbene questa è cosa, che l'esperienza sola può dimostrarne la verità.

LE-

LEZIONI
DI
GIO: BATISTA DONI.

Se le Azioni Drammatiche si rappresentavano in Musica in tutto, o in parte.

LEZIONE I.

Recitata in Camera del Sig. Cardinale Barberino nel 1624.

SOno ito più volte, Monsignore Illustrissimo, fra me medesimo considerando, onde sia avvenuto, che essendosi in questi ultimi secoli, mercè della fatica, e industria de' begl' ingegni, moltissime cose ritornate in luce, le quali o erano nelle rovine d' Italia state sepolte gran tempo, o per varii accidenti tralasciate, e dismesse, pochi siano stati quelli, che di ridurre a notizia le cose concernenti il Teatro, e l'antica Musica si sono presi diletto; e quei pochi ancora così leggiermente ne hanno trattato nelli scritti loro, che non ch'eglino abbiano appieno spiegato tutte le difficoltà, che in simile materia occorrono; ma quasi più dubbiosa, e incerta hanno lasciata la mente di chi ha voluto da i loro libri apprendere il vero. Qual di ciò se ne sia la cagione, non è mio intendimento di ricercare al presente, per non avere agio di allontanarmi dal soggetto, che mi sono proposto di trattare questa sera, quale sarà se non proporzionato alla grandezza, e preeminenza di chi mi ascolta, almeno non disdicevole al tempo, che si avvicina del Carnevale; poichè quando appunto si vanno mettendo a ordine le comiche, o tragiche Rappresentazioni per onesto sollazzo degli uomini nelle lunghe fatiche stanchi.

Noi anderemo con ogni possibile brevità considerando il modo, che gli Antichi tennero nel recitare le Azioni dramatiche, mentre simili spettacoli erano in fiore; cioè se le Tragedie, e Commedie si rappresentavano col canto, o senza; e se pure in scena si canta-

vano, se ciò si faceva in tutta l'Azione, o in alcune sue parti solamente. Ricerca quanto bella, e curiosa, tanto malagevole, e dubbiosa per la scarsità, che oggi abbiamo di Autori antichi, da' quali possiamo imparare queste, e simiglianti cose: E perchè pochi, o nessuno de' moderni, come ho detto, ne ha trattato, se non forse alla sfuggita, e brevemente; non è però, che spesso non se ne discorra con gran contrarietà d' opinioni nelle conversazioni di uomini, che di studii ameni, e giocondi amano di ragionare. Ma per dar principio al proposto tema, dico, che per due vie si può venire alla notizia delle cose remote dal secolo nostro, delle quali l'una è quella delle autorità, e attestazioni degli Scrittori, i quali di quello, che essi viddero, o sepperо di certo ne i loro libri, come che sia, fecero menzione: l'altra è quella delle ragioni, e congetture, le quali benchè talvolta riescano fallaci, non sono però da disprezzare, dove non siano, come si dice, tirate per i capelli; ma si fondino sopra principii saldi, ed evidenti. L'autorità, e testimonianza degli Scrittori di ogni dubbio ci caverebbe al sicuro, se fra quelli, che delle cose Sceniche, o Teatrali scrissero (come si dice) *ex professo*, alcuno ce ne fosse rimaso al dì d' oggi; ma perchè i libri di M. Varrone, di Suetonio Tranquillo, di Giuba Re di Mauritania, che intorno alle cose teatrali composero, si sono smarriti, come di molti altri Latini, e di moltissimi Greci di simile materia è avvenuto; resta che ci serviamo di quelli, che di queste cose hanno scritto incidentemente, e con brevi parole, come sono alcuni Grammatici, e altri, che saranno da me mentovati di sotto. Per via di congetture, ed argomenti, cavati dal verisimile, si può bene anco raccogliere qualche cosa del modo, che gli antichi tennero nel recitare in scena le Azioni Dramatiche, quando voi mi vogliate accordare un presupposto, che io so, che in materia di simili spettacoli essi fossero molto più esquisiti, ed esatti, che noi non siamo; e che però in quella maniera appunto si rappresentassero quei Componimenti dagl' Istrioni, la quale è la più congrua, ragionevole, e dilettevole ancora. Questo fondamento mi pare di poter gettare con ragione al mio Discorso per li molti, e varii argomenti, che per prova io potrei addurre, se la brevità del tempo prefisso non mel vietasse, da' quali potrebbe chiaramente conoscere ciascheduno la gran maestria, e diligenza degli Antichi in tutto quello, che appartiene al Teatro; e perciò quando io averò dimostrato quale sia la migliore, e più decente maniera di recitamento (parlo dello scenico, e rappresentativo) per conseguenza si potrà credere, che tale fosse il modo tenuto dagli Antichi. Ora dunque non ci essendo il tempo a dire ogni cosa, vediamo un poco quali siano le opinioni, che intorno alla proposta difficoltà si raggirano.

Sono alcuni, che portano ferma credenza, che nel recitarsi le Tragedie, e Commedie, o qualsisia altra spezie di Poema Drammatico, non si cantasse altro, che i Cori, de' quali non ci ha luogo il dubitarne. Altri per l'opposito tengono per cosa certa, che oltre i Cori si cantasse ancora nel rimanente dell' Azione; ma il parere di questi è diviso

so in due capi; perciocchè alcuni senza distinzione si sono immaginati, che tutta la favola si recitasse col canto, come forse hanno presupposto quelli, che a' tempi nostri pretendono di avere rinnovato un antico costume, facendo cantare in scena tutte le parti de' loro Componimenti drammatici; il che vediamo tuttavia praticarsi ogni volta, che si recita in musica. Altri poi pigliando la via di mezzo, giudicano indubitaramente, che non pure si facesse distinzione tra parte, e parte nelle azioni rappresentative, non si cantando tutte nel medesimo modo; ma che anco così si deva fare a volere in ciò mantenere la debita convenienza, e conseguire il fine del diletto, che si propone il Rappresentatore. Ma prima di passare più avanti, consideriamo un poco su quale ragione si fondino quelli, che alla prima opinione aderiscono. Credono questi tali, che la Musica non si confaccia con l' imitazione della scena, e che il sentir cantare un Recitante in palco arrechi altrui tedio e fastidio, anzi che piacere, e diletto: oltre a che (dicono questi) assai si attedierebbono ancora gli spettatori per la sola lunghezza delle favole, le quali recitandosi col canto come elle stanno ne' libri, riuscirebbono senza fallo lunghissime, e per conseguenza tediosissime; dove senza canto l'antiche non sono sì lunghe, che perciò possano generare tedio, e fastidio; poichè tra questi sette Poeti Dramatici, quattro Greci, Aristofane, Eschilo, Sofocle, ed Euripide, e tre Latini, Plauto, Terenzio, e Seneca (mercè de' quali abbiamo pure fra un numero infinito di favole antiche da settanta fra Tragedie, e Commedie) niuna ve ne ha, che passi di troppo mille cinquecento versi, la minima delle quali se si recitasse in Musica per la sua prolissità, e languidezza, non potrebbe essere ascoltata. Di più, che verisimiglianza (la quale tuttavolta è così precisamente raccomandata da Aristotile a quelli, ch' egli instruisce nella sua poetica) averebbono le cose, che si raccontano, e rappresentano in scena, se il Canto vi si adoprasse; perciocchè chi ha mai veduto, che mentre alcuno di qualche serio negozio sta ragionando, o si consiglia, o si adira, o minaccia (le quali cose tutte, e altre simili) si rappresentano in scena egli parli cantando, o pure canti parlando? certo niuno; onde concludono questi, essendo la Poesìa una spezie d' imitazione, che rappresenta l' umane azioni con giocondo, e dilettevole parlare in quella guisa, che più si avvicina alla verità della cosa stessa, nè si potendo ciò fare, se vi si frappone il Canto, ne segue, che egli non si faccia con le azioni Drammatiche, anzi sia del tutto sproporzionato, e disdicevole. Questa opinione contuttochè ella sia fondata sopra qualche apparenza di verità, è però falsissima; conciossiacosachè quello, che si dice del tedio, che recherebbe la prolissità, e languidezza del canto ne' ragionamenti degli Attori teatrali, averebbe per avventura luogo, se la Musica antica non fosse stata molto divisa dalla nostra, e massimamente da quella, che si usa nelle Chiese, come in altra occasione forse una volta dimostrerò con alcune osservazioni appartenenti a questa materia, tratte da varii luoghi degli antichi Autori. Non vorrei, che alcuno credesse, che

io abbia detto a caso, che l' odierna Musica è poco proporzionata, e idonea all' imitazione, e conseguentemente al muovere gli affetti; perciocchè in questo ultimo concorrono tutti quelli, che della Musica eruditamente hanno scritto, e fra gli altri Vincenzio Galilei in più luoghi del suo libro. Ma che vo io mendicando le attestazioni, dove l' esperienza stessa convince il mio detto. E' cosa certa, che essendosi pochi anni sono cominciato ad introdurre le Tragedie, e Commedie cantate, si è insieme introdotto lo stile, che chiamano Recitativo, cioè rappresentativo, e accomodato alla scena, il quale tanto si avvicina al modo dell' antica Musica, quanto si allontana dalla moderna, e specialmente da quella, che si usa nelle Chiese, e che non vien compresa sotto questa voce di Aria; dal che si conosce, che il ricercare nuova foggia di Musica per le Scene, e i Teatri, non è opera soverchia, o un chimerizzare, come si dice, in cose, che non hanno sussistenza alcuna. Non posso passare sotto silenzio l' origine di questa vaga invenzione, la quale cominciò, se io non erro, agli anni passati in Fiorenza, e di là si è poi a poco a poco insinuata per l' altre Città più civili d' Italia, e vedesi tuttavìa migliorarsi, e prendere i suoi accrescimenti dove primieramente è venuta a luce. La lode se ne deve attribuire in gran parte al Sig. Iacopo Corsi, e Ottavio Rinuccini, l' uno, e l' altro meritevoli di eterna memoria, quello per essere stata la casa sua un continuo ricetto delle Muse, e degli Uomini letterati; questo per le vaghe composizioni poetiche, ch' egli ha lasciato al mondo, come ognuno sa. Questi vedendo, che la Musica di oggi è troppo in vero male appropriata a fare i buoni effetti nel Teatro, che anticamente faceva, come sappiamo per la testimonianza, che ce ne danno Scrittori approvati, si andarono immaginando, ch' ell' aveva di bisogno di qualche particolare osservazione, acciocchè si rendesse capace dell' imitazione, ed espressione scenica, ed avendone insieme, e con quelli della professione conferito quello, che finalmente deliberarono, fecero ridurre in pratica, e piacendo la cosa al gusto di molti, fu maravigliosamente ricevuta, e allora prima si recitò in Mantova col canto la Dafne, composizione del medesimo Sig. Ottavio Rinuccini. Si è dipoi in varie occasioni mediante l' esperienza, che scuopre tuttavìa nuove cose, sì fattamente migliorata questa maniera di Musiche, che si può sperare di vederla tosto arrivata al suo antico splendore, e non ha molto, che fu rappresentato in Firenze il Medoro del Sig. Andrea Salvadori in Musica, presente il G. Duca Cosimo di felice memoria, dove si riconobbe chiaramente quanto di già si era migliorato questo stile recitativo. Non ho fatto questa digressione per altro, che per mostrare, che dove la Musica sia tale quale si richiederebbe nelle scene, non fa forza quella oppotizione, che muovono quelli, che sostengono, che fuori de' Cori non si cantasse giammai. Ora intendo di provare l' opinione contraria con le attestazioni degli Scrittori, le quali sono tanto chiare, ed irrefragabili, che il recalcitrare non ci ha luogo. Tito Livio nel settimo libro trattando dell' origine, che ebbero in Roma i giuochi

chi fcenici, ha un paffo il quale tutto intero addurrò; perchè da efſo molte cofe fi cavano a queſto Diſcorſo appartenenti. *Ceterum* (dice egli) *parva haec quoque, ut ferme principia omnia, & ea ipsa peregrina res fuit. Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes haud indecoros motus, more Tusco dabant. Imitari deinde eos inventus, simul inconditis inter se iocularia fundentes versibus coepere; nec absoni a voce motus erant. Accepta itaque res, saepiusque usurpando excitata, vernaculis artificibus; quia Hister Tusco verbo ludio vocabatur, nomen Histrionibus inditum; qui non sicut ante, Fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant, sed impletas modis Satyras, descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant. Livius post aliquot annos, qui ab Satyris ausus est primus argumento fabulam serere, idem (scilicet id quod omnes tum erant) suorum carminum actor dicitur, quum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita, puerum ad canendum ante tibicinem quum statuisset, canticum egisset, aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis usus impediebat. Inde ad manum cantari Histrionibus coeptum diverbiaque tantum ipsorum voci relicta.* Queſti furono i principj della Poesìa Dramatica, o recitativa appreſſo i Romani. Da queſto luogo di Livio pare, che abbia tolto di peſo quello, che ne ſcrive Valerio Maſſimo nel cap. 4. del ſecondo libro; ma dal ſuddetto paſſo molte, e notabiliſſime coſe ſi poſſono facilmente raccogliere, e principalmente queſto, che era coſa uſata di cantarſi verſi in ſcena, i quali col geſto ſi atteggiavano, come fanno tuttavìa i Commedianti, benchè ſenza canto: il che ſi troverà eſſere veriſſimo, in qualunque ſpezie di Poesìa compoſta da Livio Andronico, cioè Tragedie, Commedie, e Satire le parole di Livio Iſtorico s' intendano; poichè in neſſuna maniera ſi può dire, che quelle parole *suorum carminum actor*, e le ſuſſeguenti ſi debbano intendere del Coro, il quale non da un ſolo, ma da molte perſone era cantato, come ognuno ſa in conſonanza di voci (quantunque il Zarlino abbia ſcritto, che la ſinfonìa non ſi praticaſſe dagli Antichi, nel che è meritamente ripreſo dal Galilei) oltre a che il Coro nelle Satire non aveva luogo nè meno in quelle antichiſſime di Livio (le quali in che coſa differiſſero da quelle di Ennio, Lucillio, ed Orazio, lo dichiara appieno il Caſaubono nel ſuo libro *de Satira*.) Nè meno ſtimo, che aveſſero il Coro le Commedie di Livio, anzi che in queſto non foſſero punto differenti da quelle di Plauto, e di Terenzio, e degli altri Comici Latini. Potrebbonſi molte altre curioſiſſime coſe cavate dal ſopra allegato paſſo di Livio Iſtorico, e particolarmente notare quel modo di parlare (*ad manum cantari Histrionibus coeptum*) che ſenza neceſſità vuole il Salmaſio, che ſi legga *ad manum saltari*; ma perchè non ho tempo in allungarmi, paſſerò ad altri Autori, che ancora eſſi chiaramente convincono, che fuori de' Cori pure ſi cantaſſe. Scrive Suetonio nella vita di Nerone queſte parole: *Tragoedias quoque cantavit personatus*, e poco appreſſo. *Inter cetera cantavit Canacem parturientem Orestem matricidam, Oedipodem excaecatum, Herculem insanum*, i qua-

i quali tutti erano soggetti Tragici. Diranno forse, che Suetonio non dice, che Nerone cantasse in scena, nè come si cantavano ordinariamente le Tragedie. E che accade che egli lo dica, se essendo questi argomenti Tragici, non si può credere altrimenti, se non ch' esso gli cantasse, come si cantavano allora; massimamente insegnandoci il medesimo Suetonio, ch' egli recitò, e cantò in scena primieramente in Grecia (dove andò a posta per ivi provarsi) poi in Napoli allora città Greca; appresso ne' suoi giardini in Roma, dove parendogli di essersi assai esercitato, e posta giù la vergogna, se pure alcuna ne ebbe, mai volle dipoi tra gli altri Commedianti cantare in pubblico spettacolo del Popolo Romano. L'istesso Suetonio nel fine della vita del medesimo dice. *Observatum etiam fuerat novissimam fabulam eum cantasse publice Oedipodem exsulem*. E chi non sa, che questa è una delle principalissime Tragedie antiche? Il medesimo scrive in Galigola così: *Canendi, ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret, quo minus & Tragoedo pronuntianti concineret, & gestum Histrionis quasi laudans, vel corrigens palam effingeret*. Dal che apertamente si conosce, che altro era l' ufizio del Tragedo, altro dell' Istrione; atteso che quello cantava i versi del Poeta tuttavia in stile recitativo, e questo formava il gesto secondo che il soggetto lo richiedeva, come puro si è veduto in Livio essersi allora costumato: se non che Livio c' insegna di più, che i diverbii, cioè i ragionamenti a vicenda, che intervengono in tutte le azioni Drammatiche, erano dagl' Istrioni recitati: le parole sono queste. *Vnde ad manum cantari Histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta*. Di qui nasce, che Prudenzio antico Poeta Cristiano chiama il Tragedo *Tragicum Cantorem*.

Vt Tragicus cantor ligno tegit ora cavato.
Grande aliquid cuius per hiatum crimen anhelet.

Ed in una antica inscrizione si legge: TRAGICA QUOQUE VOCE PLACEBAM, & *prae dulcis vox Tragoedi* nell' istessa vita di Galigola. Quindi è, che i Greci de' tempi più bassi, e insino i moderni chiamano Τραγωδήματα le cantilene, e Τραγωδεῖν il cantare, e Τραγωδηταὶ i Cantori. Luitprando Pavese, il quale visse intorno a ottocento anni fa, e scrisse assai leggiadramente per quei tempi delle cose succedutegli nella sua legazione in Grecia, dice così: *Post nonnulla inutilia tragoedimata, & cantilenas somno sese dedere &c.* Vegansi gli Scolii di Euripide nelle Fenisse, e quei di Teocrito, i quali in più luoghi Τραγωδεῖν espongono μέλπειν, anzi io vo congetturando, che insino nel tempo di Arriano Stoico i Cantori si cominciassero da' Greci a chiamare Τραγωδοί. Che questo sia vero, ecco un luogo del terzo libro capitolo quartodecimo de' Ragionamenti di Epitteto, che bastantemente ne certifica. Ὡς οἱ καλοὶ Τραγωδοὶ μόνοι ᾄσαι οὐ δύνανται ἀλλὰ μετὰ πολλῶν οὕτως ἔνιοι μόνοι περιπατῆσαι οὐ δύνανται. Dove si vede, che Τραγωδοί si pigliano i Cantori, e non per i Tragedi così detti da' Romani; perchè non è vero, che questi cantassero in com-

pa-

pagnia di altri, come fanno i comuni Cantori: le parole di Arriano suonano così. *Siccome i buoni Cantori non possono cantare soli, ma sì bene con molti: così sono alcuni, che soli non possono passeggiare*. E siccome i Greci nominarono alcuna volta i Cantori in comune con questo nome speciale Τραγῳδοί; così per l'opposito i Latini chiamarono i Tragedi, e Commedi col nome generale di *Cantores*. Orazio nell'Arte Poetica dove dice: *donec Cantor vos plaudite dicat* dimostra ancora esso, che *Cantores* si dicevano gli Attori stessi, poichè da essi veniva proferito alla fine dell'Azione quel *plaudite*, come nelle Commedie di Plauto, e di Terenzio si può vedere, o fossero tutti insieme, che da' Latini era detto *Grex*, o alcuno di loro, che nulla rileva. Si potrebbe ben con ragione dubitare, se nella fine di una rappresentazione di Tragedia si dicesse similmente quel *Plaudite*; e mi giova di creder di sì; perchè io mi persuado, che non meno applaudissero con quel battere di mani gli spettatori nella fine delle Tragedie, che erano piaciute, che si facessero nelle Commedie. Quale poi sia la cagione, che nelle Tragedie di Seneca non vi si veda questa ragione, se ne può addurre, che per non essersi solito inserire nell'ultimo verso, come parte di quello, perciò si sia nelle Tragedie scritte tralasciato. Io mi do ad intendere, che all'autorità di Scrittori sì gravi averanno ceduto quelli, i quali pertinacemente sostenevano, che nelle azioni dramatiche antiche non v'intervenisse il canto fuori de' Cori. Ma se pure si troverà alcuno, che di queste prove non si contenti, dicami di grazia quello, che risponderà ad Aristotile, il quale in un suo bellissimo Problema della Sezione XIX. dove discorre delle cose musicali, evidentemente dimostra, che si cantasse: le sue parole formali, tradotte in nostra lingua, sono queste. Per qual causa i Cori delle Tragedie non cantano nè col tuono Ipodorio, nè con l'Ipofrigio? forse perchè queste armonìe non hanno aria (che questo credo quì voglia dire quel μέλος) la quale è necessaria al Coro: perciocchè la Musica, o Armonìa Ipofrigia è dotata di costume attivo, e però nel Gerione (credo che sia nome di una Tragedia antica) in questa armonìa si è adattata l'uscita, e lo spogliamento delle armi (che questo mi pare, che suonino quelle parole ἡ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλισις, e *non excursus, & arma*, come interpetra il Traduttore antico. Ma l'armonìa Ipodoria contiene il costume magnifico, e grave; e perciò ha più del Citaredico, che tutte l'altre armonìe, le quali due cose (parla del costume attivo, e del magnifico) sono veramente sproporzionate al Coro; ma più convenevoli a quella scena (cioè agli Attori stessi) poichè quelli sono imitatori degli Eroi, i quali soli fra gli Antichi erano i Capi, o Principi, dove i Popoli sono uomini comunali, de' quali è composto il Coro; per la qual cosa gli si confà il costume flebile, e posato, e parimente l'aria del canto, le quali cose hanno dell'umano; e queste qualità si trovano nelle altre armonìe; ma non già nell'Ipofrigia, la quale tiene dell'infuriato, e del bacchico; ma la Missolidia veramente è quella, che queste cose può operare; perchè senza dubbio ella ha del passivo, e com-

compassionevole, come esser sogliono più presto i deboli, che i potenti; laonde è appropriata a' Cori: ma l' Ipodoria, e l' Ipofrigia hanno dell' attivo, che non è conveniente al Coro, il quale non è altro, che un ozioso Cliente, o Ministro; perciocchè contribuisce solo prontezza di affetto a chi egli assiste. Da questo Problema, che è singolarissimo per insegnarci molte particolarità dell' antica Musica, e perchè può servire come per regola a bene, e giudiziosamente comporre le cantilene, acciò siano proporzionate al soggetto, chiaramente si conosce, che non solo i Cori delle Tragedie si cantavano, ma le parti ancora più essenziali di quelle, come il suddetto spogliamento delle armi, parte senza dubbio (per usare un termine scolastico) integrante di una corale Tragedia, intitolata *Gerione*, la quale credo contenesse come quel favoloso, e mostruoso Eroe fu da Ercole delle sue armi spogliato, il quale disarmamento rappresentavasi in scena con versi cantati a suono di flauto, con modo proporzionato all' azione, e co' gesti, e altre circostanze, che per bene esprimere, e imitare quel fatto si richiedevano: E che più si conosce eziamdio, che nell' istess' azione Dramatica con altra maniera di Musica si cantava il Coro, con altra il rimanente di essa.

LE-

L E Z I O N E II.

Recitata nell' istesso Luogo, ed Anno medesimo.

AVendo alli giorni passati, Monsignore Illustrissimo, nella Lezione, che io feci, a bastanza ribattuto l'opinione di quelli, che fuori de' Cori il canto non ammettevano essersi praticato dagli Antichi in scena; nel rimanente del mio Ragionamento mi sono proposto di esaminare la seconda opinione, che io dissi essere divisa in due parti; una di chi ha creduto, che senza distinzione tutte le azioni intere si cantassero; l'altra di quelli, che affermano, che alcune parti si recitavano col canto, e alcune altre senza; e questa ultima a mio giudizio è verissima, come fondata su la ragione, e autorità degli Scrittori. E in vero la ragione così vuole, che la cosa stesse; perciocchè per dilettevole, e gioconda che fosse la melodia, ovvero poco differente dal parlare comune; non è però, che ella non attediasse a lungo andare, non potendo in una perfetta, e compiuta Tragedia, o Commedia avere quella varietà, che sola tiene lontano il fastidio, e tedio degli uditori. Ne seguiterebbe inoltre gran prolissità nelle favole di giusta grandezza, quali vediamo essere l'antiche, che ci sono rimase, e altri moltissimi inconvenienti, i quali per brevità lascio di racconrare. Voglio bene accennarne brevemente alcuni, per non passare così di leggieri difficoltà di tale importanza, dopo che io averò stabilito quali fossero queste parti, che si cantavano, e quali quelle, che semplicemente si recitavano. E' da notare, che due sorte di Ragionamenti intervengono in qualunque azione Dramatica; perciocchè in alcuni una sola persona parla, e non più, e questi si chiamano *Cantica*: in altri più persone vicendevolmente favellano, che si addimandano *Diverbia* da' Latini; noi potremmo nominarli ragionamenti a vicenda. De' Cantici, ovvero Soliloqui, ce ne può essere esempio nella Medea di Seneca, dove Medea sola fa quei lamenti: *Dî coniugales*, e quel che segue. De' Diverbj nell' istessa Tragedia esempio ce ne può essere la prima scena del secondo Atto, dove Medea, e la Nutrice favellano, la quale incomincia così: *Occidimus aures pepulit Hymenaeus meas*. Ora queste due parti, come elle sono molto diverse tra di loro, così ammettono instrumenti d'imitazione molto differenti (che così chiama Aristotile nella Poetica il Ritmo, e la Melodìa, e tutto quello, che alla Poesìa Dramatica è annesso) attesochè i Cantici si possono, anzi si debbono cantare, almeno alcuni, e faranno buono effetto, massimamente vestiti di convenevole melodìa; ma i ragionamenti a vicenda non già. Se mi si dimanda la ragione di tale diversità, dirò, che come i Cantici (i quali si possono anco chiamare Soliloquj, consi-

derandogli separati dal canto) dinotano grand' espressione di affetto, o passione di animo; perchè di rado addivviene, che senza questi alcuno parli seco a di lungo, e la Musica sia principalissimo instrumento da commuoverli (come fanno fede quelli, che ne hanno trattato) non è disconveniente, che si recitino con qualche maniera di canto, sostenuto eziamdìo dal suono del Flauto, o d'altro instrumento simile: tanto più, che minore attenzione degli spettatori vi si richiede, che dove gli Attori parlano a vicenda, e muovono varie proposte, e risposte, parlando interrottamente, che sono tutte circostanze, le quali richiedono maggiore attenzione: onde più facilmente può badare l' uditore alla melodìa, senza distoglierfi dal concepimento delle cose dette, che in ascoltando i Diverbj insieme col canto non sarebbe. Se miriamo all' agevolezza, è molto più facile il mettere in musica una sola voce, la quale ne' Cantici si udiva, che diverse, e bene spesso contrarie fra loro, le quali di necessità ne' Diverbj intervengono; anzi in questi alcuna volta parlano parecchie persone (come ordinariamente nella fine delle Commedie, dove si scioglie il gruppo della favola) tra le quali uno sarà vecchio, un altro giovane, quello sarà ancor fanciullo, questo di età or mai decrepita. Vi saranno donne, che hanno la voce acuta; altri vi sarà, che l' avrà di Toro, o di Leone. In gran diversità di voci diremo, che servissero i medesimi instrumenti, o pure, che si cambiassero ad ogni mutazione di parlatore. E che confusione senza ordine sarebbe questa, massime dove è un parlare spezzato, e interrotto, e che questo dice una parola, quell' altro ne dice un altra. Bel concerto in verità sarebbe questo, e degno della diligenza degli Antichi, i quali vediamo con quanto riguardo, e considerazione divisarono le parti delle Azioni, e disposero tutto quello, che concerne gli Spettacoli teatrali. Ma che diremo, che si praticasse in quei luoghi, dove è necessario, che uno risponda prontamente a un altro, così portando la qualità delle cose, che si dicono, e che ad ogni parola quasi s' interrompa il filo del ragionamento? come nell' Ercole infuriato di Seneca, nella terza scena dopo quel verso: *Animos ne mersus inferis coniux facit;* o pure (per dare qualche esempio di Commedia) nella quarta scena del primo Atto del Pseudolo Plautino. In che modo potrà quell' Interlocutore, che deve prestamente soggiugnere qualche cosa ad un altro, farlo con la requisita celerità cantando? non potendo nè esso, nè il Sonatore fare le sue riprese così presto ad un gran pezzo, conforme il soggetto richiede: come per esempio nel principio della quarta scena dell' Agamennone di Seneca, in quelle parole piene di sdegno, e rancore, le quali da Clitennestra, ed Elettra scambievolmente si dicono. Credo, che ognuno giudicherà, che riuscirebbe cosa puerile il rappresentare così fatti ragionamenti contenziosi in Musica, e che piuttosto sarebbono atti a fare smascellare delle risa gli spettatori, eziamdìo in una Tragedia molto compassionevole, che a farli lagrimare per compassione. Di più in alcuni luoghi un Attore dice alcuna cosa con sommessa voce, credendosi di non essere inteso da un altro, che è nel medesimo tem-

tempo sul palco: crederemo, che allora si abbassasse la voce cantando tanto, che appena s' intendesse, o che il sonatore di flauto per adattarsi alle parole bassamente proferite, ancora egli facesse il medesimo, dando poco fiato al suo instrumento? Non credo, che simili stravaganze potessero cadere giammai in concetto di alcuno. Finalmente si può con facilità comprendere da chicchessia, che accoppiandosi il canto co' diverbj, ne diverrebbe tutta l' Azione languida, e fredda per gl' inconvenienti, che di necessità seguirebbono; ma non così ne' Cantici per le ragioni allegate; laonde non è da commendare al parer mio questa usanza moderna, di rappresentare le Azioni tutte intere col canto musicale, le quali sebbene talvolta arrecano diletto agli spettatori, l'esperienza però ci fa vedere, che per lo più generano tedio, e fastidio; avvengachè ciò possa nascere talora dalla qualità della Musica, la quale in vece di svegliare gli animi, e commuovere tutti i sensi, come doverebbe fare, gli addormenta più presto, e gl' instupidisce. Che se pure qualche gusto si riceve in cotali rappresentazioni cantate, ciò nasce da quel poco leccume della melodia, che tosto passa come sfuggevole, e vana, non avendo quella compitezza, e convenienza, alla quale le persone giudiziose, e sensate più sogliono attendere, che a quel breve diletto, di cui pascendosi gli uomini idioti, e dozzinali, di altro non mostrano curarsi. E per dire il vero, questa maniera di recitare col canto le Azioni intere, non è ella del tutto sforzata, e contro ogni decoro poetico? sendochè il principale, che è la Poesìa, e il verso, si accomoda al suo accessorio, cioè al canto, in vece che tutto a rovescio far si dovrebbe; perciocchè non vediamo noi queste Azioni, le quali modernamente si recitano col canto, come elle sono di meno che giusta grandezza, anzi brevissime, e incapaci di una favola bene ordita, e composta? perchè altramente sarebbe impossibile il rappresentarle: non vediamo ancora, che ogn' Interlocutore finisce il suo parlare con la fine del verso! la qual cosa quanto toglie della verisimiglianza, tanto riesce frivola, e sconvenevole; e che questo canto è poco vario di tuono, avendo anzi del molle, e del languido, che del vigoroso, e patetico, ricomprendo quasi tutta quell' energìa, e forza, che somministra ad un buono Attore non tanto il gesto, quanto quel variare di pronunzia, che mentre parliamo da vero si sente; il che dimostra oltre all'essere questa maniera sforzata, e non naturale, che l' odierna Musica è poco trattabile, e proporzionata ad esprimere tutti i cangiamenti, che nell' Azione si fanno con la voce. Concludasi dunque, che è molto meglio il rappresentare una Tragedia, o Commedia, che si sia di giusta, e debita grandezza in quella guisa cantata, che gli Antichi costumarono, che nel modo, che oggi si vuole comporla tanto corta, che è piùttosto un breve schizzo, e un ombra di Poema Dramatico, che una legittima Poesìa, acciò si possa cantar tutta, adattandosi ad un canto, che qualche poco diletta per mancamento di un migliore. Potrebbe per avventura bastare l' autorità di Livio addotta di sopra per prova di questa distinzione di Cantici, e Diverbj, massimamente

te circa il recitamento musicale; ma per più chiaramente dimostrare in che differissero queste parti, e che cosa fossero, voglio proporvi un luogo di un antico Grammatico, non meno autorevole di qualsisia di quelli, che infino a questa età hanno durato. Parlo di Diomede, il quale dove tratta della Commedia, dice queste parole, che per essere molto notabili, puntualmente le cito: *Membra Comoediarum tria sunt, Diverbia, Canticum, Chorus. In Canticis una tantum est persona, aut altera latet. In Choro iunctim omnes loqui debent, quasi voce confusa, & concentum in unam personam reformantes. Latinae Comoediae chorum non habent. Olim omnia, quae in scena versabantur in Comoedia agebantur. Nam & Pantomimus, & Choraules in Comoedia canebant. Verum Actores Comoediarum pro facultate, & arte potiores principatum sibi artificii vendicabant. Sic factum est ut nolentibus cedere Mimis cum artificio suo ceteris separatio fieret reliquorum. Indicio sunt quod tibiis paribus, imparibus, Serranis agebantur Comoediae. Quando si Chorus canebat Choricis tibiis, idest Choraulicis artifex concinebat: in Canticis autem Pythaules, pythaulicis responsabat, quod paribus, aut imparibus tibiis dicitur: si quando monodio agebat, unam tibiam inflabat, si quando synodio duas tibias.* Da queste parole (le quali per essere così mozze, e succinte, parmi di poter credere, ch' egli le abbia prese da altri più antichi Scrittori, come da Vartone, o da Suetonio) molte cose non meno belle, che curiose si potrebbono agevolmente cavare; ma per non allontanarmi dal mio Ragionamento, questo solo per adesso mi contenterò di trarne, che i Diverbj non si cantavano al sicuro, ma sibbene i Cantici; onde di qui presero il nome; e che altra sorte di flauti si adoprava ne' Cori, altra ne' Cantici. Aggiunghiamo a Diomede un altro Grammatico non men celebre di lui. Elio Donato ne' Prolegomeni sopra Terenzio, trattando della Commedia scrive, che *Diverbia Histriones pronuntiabant: Cantica vero temperabantur modis non a Poeta, sed a perito artis musicae factis: neque enim omnia iisdem modis in uno Cantico agebantur. Sed saepe mutatis, ut significant qui tres numeros in Comoediis ponunt, qui tres continent mutatos modos Cantici illius.* E poco dopo: *Huiusmodi adeo carmina ad tibias fiebant, ut his auditis multi ex populo ante discerent, quam fabulam acturi scenici essent, quam omnino spectatoribus ipsis antecedens titulus pronuntiaretur.* Non potevaDonato più chiaramente insegnarci quello, che tante volte ho reiterato, che si cantavano i Cantici, ma i Diverbj, o parlari a vicenda solo si recitavano. Vediamo un poco adesso quali fossero questi Cantici (perchè de' Diverbj la cosa è pur troppo chiara) dove consiste la maggiore, e più importante difficoltà. Dionigi Ronsfert (così s' intitola quello, che ha scritto le annotazioni sopra il Rubeno del P. Mario Bettini, la quale composizione egli esalta insino al cielo) dice, che la divisione di Diomede delle parti della Commedia in Cantici, Diverbj, e Cori, si deve intendere dell'antica Commedia Latina, e non della nuova; perciocchè questa secondo lui non ha Cantici; anzi egli fa un presupposto, che i Cantici potessero essere come frammessi, staccati

da

dal soggetto della favola, che questo credo che voglia dire quello *Exodia*. Io non so certamente onde egli si abbia cavato queste cose, e mi persuado quasi, ch'ei se le sia sognate; poichè è chiaro, che questa distinzione di Commedia vecchia, e nuova è tutta cosa Greca, e non ha luogo in quelle di Plauto, o di Terenzio, i quali imitarono, o tradussero le Commedie di Menandro, d' Apollodoro, di Filemone, di Difilo, e di altri Comici Greci della nuova Commedia, e non quelle de' Poeti dell' antica; e il simile si vede, che fecero gli altri Comici Latini citati da Volcatio Sedigito, e da altri Grammatici; come si può comprendere da' titoli delle Commedie, e da alcuni frammenti, che si leggono, e da infinite altre conietture; oltre a che pare, che Diomede l' affermi evidentemente. Dico di più, che non solo i Grammatici non fanno menzione nè meno per pensiero di tale distinzione, anzi generalmente asseriscono, come fa Diomede, che le Commedie Latine mancano del Coro, il quale è parte delle Commedie Greche antiche, come ognuno sa; ma hanno bene il Prologo staccato, come quelle di Menandro, e di altri Poeti Greci della nuova Commedia dovettero avere: nel che massimamente differivano le antiche, e nuove Commedie appresso i Greci. Dirà forse il Ronsfert, che le Commedie di Terenzio non hanno Cantici? ecco Donato nella sua Prefazione all' Andria, che apertamente convince il contrario con queste parole appunto: *Diverbiis, & Canticis lepide distincta est, & successu spectata prospero*, e quel che segue. Non vedo che cosa si possa replicare in contrario, se già non volesse dire alcuno, che questi Cantici fossero cosa separata dalla Commedia [come sono oggi gl' intermedj, e quelli, che nelle Atellane si chiamavano Essodj] e non essenziale parte di quella, e che perciò siano stati tralasciati ne' libri; il che non credo però, che si possa in verun modo difendere, o probabilmente sostenere; perocchè, o questi Cantici contenevano cose attinenti in qualche parte al soggetto della favola, o nò? Se mi si concede che sì, io domando se erano composti i Cantici dal Poeta autore della favola, o da altra persona? se dal medesimo Poeta, perchè non vanno annessi col rimanente della Commedia, e per qual causa gli antichi Grammatici, e altri Autori non ne citano pure una parola, siccome fanno del rimanente? Ma se mi si dice, che era opera di altro Autore, e non del Poeta istesso; rispondo, che ciò si dice a capriccio, maravigliandomi che niuno faccia menzione di questi Compositori di Cantici; e poi non ha già del verisimile, che alcuno gli potesse far meglio del Poeta medesimo; ma se mi diranno, che questi Cantici erano totalmente diversi, e staccati dal soggetto dell' azione, per qual cagione vengono connumerati dagli Antichi fra le parti essenziali, o [per usare di un termine scolastico] *quantitative* della Commedia, come sono i Diverbj, e nell' antica Greca i Cori ancora? Non sarebbe così fatta divisione degna di riso, e delle fischiate de' Logici, o come un contare la sella, e la briglia fra le parti di un cavallo? Nè si doverebbe in tal caso con migliore ragione includere fra le parti della Commedia il

il Cantico, che il Mimo, o l'Ballo, il quale finita l' azione più seria, foleva dagli Antichi introdurfi nella fcena, o la farfa, che nel medefimo modo da' Francefi fi pratica, o pure i noftri fteffi intermedj, che per lo più differifcono dalla principale azione, come il cielo dalla terra. Inoltre quefta divifione della Commedia nelle fue membra farebbe non folo fciocca, e ridicola, ma imperfetta ancora, e manchevole; perciocchè non compreoderebbe quei luoghi, dove un folo Attore parla, come fa per efempio nel Curculione di Plauto nell' Atto quarto il Chorago: *Aedepol nugatorem lepidum &c.* i quali luoghi non fi poffono per certo chiamare Diverbj, come quelli, che fono i veri Cantici: il che anco fi vede dalle parole di Diomede: *In Canticis autem una tantum debet effe perfona*, e quel che fegue. Non poffo già, nè voglio negare di non avere qualche fcrupolo, e difficoltà in quefta materia di Cantici; poichè vediamo in alcune Commedie, e Tragedie de' ragionamenti fatti da un folo, cotanto prolif-fi, che malagevole cofa pare, che col canto fi recitaffero, e particolarmente dove fi ragiona a di lungo alla piana, fenza grande commozione di affetto: e per darne qualche faggio, nell' Atto quinto dell' Edipo di Seneca, dove il Nunzio, o folo, o con gli Spettatori favella, e ne' prologhi delle Commedie, ne' quali per le fopraddette ragioni pare difficile a credere, che il canto vi s' interponeffe. Quefta difficoltà io mi avvifo, che beniffimo fi poffa fciogliere, fe vogliamo ammettere [il che non è fuori di ragione] che talvolta fi recitaffero femplicemente i Cantici fenza niuno allungamento di Mufica, per effere affai lunghi da lor medefimi, e poco adattabili al canto; perchè io ftimo, che in effetto non fi obbligaffero perpetuamente gli Antichi a quefto ftile di cantare tutti i Cantici; ma che più prefto in ciò fi governaffero, come meglio tornava loro a propofito. E' vero che le autorità da noi allegate provano che i Cantici fi cantavano; ma è bene anco vero, che perch' elleno fi verifichino, bafta che alcuna volta, o per lo più ciò fi faceffe; non vi effendo ripugnanza alcuna, quale fi è dimoftrato trovarfi ne' Diverbj. Ora è da notare, che due forti di Cantici fi veggono nelle antiche Tragedie, e Commedie; perocchè altri fono compofti di verfi lunghi, altri di verfi corti; quelli fono per lo più Iambici, Ternarj, e Trocaici quaternarj, quefti nelle Tragedie fogliono farfi di anapeftici, e nelle Commedie di quei verfi mezzi interi, chiamati da Mario Vittorino, e da altri *Metrici Claufulae*, i quali fono ordinariamente dell' ifteffa qualità degli altri, cioè Iambici, o Trocaici. Ecco come i Cantici fi trovano anco nelle Commedie di Plauto, e che non fono proprj dell' antica Commedia, o parte accidentale di effa, come fi fognò quel Dionigi Ronsferr. Nè vale il dire, che poche Commedie di Plauto ci fiano oggi rimafe, e che già fe ne annoveraffero più di cento, la maggior parte delle quali fono citate dagli antichi Scrittori, maffimamente Grammatici; perciocchè (come bene c' infegna A. Gellio, con quel ch' egli leffe ne' libri di Varrone) venticinque folamente erano le vere Commedie di Plauto, delle

qua-

quali intorno a venti ne abbiamo; ma le altre si doverebbono chiamare piuttosto da Plautio (che questo ancora fu poeta Comico) Plautiane, che da Plauto Plautine: a talchè il dire, che quello che non si vede osservato nelle odierne di Plauto, si ritrovasse già in quelle, che si sono perse, è un volere sfuggire la difficoltà, e non scioglierla. Per confermazione del mio dire, io vi voglio additare un luogo di Plauto, che niuno certamente negherà, che non sia un Cantico, essendo segnalato con quei piccioli versi, i quali sono da Vittorino addimandati *Clausulae*. Questa è la scena: *Recordatus multum*, e quel che segue della Mostellaria di Plauto, che è la seconda del primo Atto. Supposta questa differenza di Cantici, i più proporzionati, e adattabili alla melodìa, e che per conseguenza inviolabilmente si cantavano, per mio credere sono quelli, che di versi corti, e mozzi sono composti, essendo molto più facile mettere in Musica questi tali (come tuttavìa i Musici per esperienza conoscono) che i lunghi, e ordinarj nelle Tragedie, e Commedie, quali sono i Giambici, e Tetrametrj ottimamente appropriati al parlare familiare. Ma che nè anco i lunghi siano del tutto sproporzionati al canto, come taluno potrà credere, da questo si può conoscere, che molte spezie di Poemi in versi lunghi già si cantavano, comecchè sia l'Elegìe al suono del Flauto ne' Funerali. Gl' Inni, che di versi Eroici per lo più si componevano, e altri moltissimi: anzi Donato ci fa fede, che le Egloghe di Virgilio si recitarono col canto; dicendo egli nella vita dell' istesso: *Bucolica eo successu edidit, ut in scena quoque per Cantores crebra pronuntiatione recitarentur*: le quali parole non vorrei, che alcuno credesse di poter ritorcere contro di me, con dire, che la maggior parte dell' Egloghe di Virgilio, se non tutte, sono in stile attivo, e non raccontativo, cioè di Diverbj composte; e però non essere gran fatto, che le Tragedie, e Commedie ancora in tutte le sue parti, comprendendosi fra queste i Diverbj, si cantassero: perciocchè è molto diversa ragione fra l' Egloghe, e questi altri Componimenti Dramatici: quelle sono brevissime, e semplici, dove questi sono lunghi, e pieni di molta varietà: in quelle pochi parlatori intervengono; in questi molto più: In quelle di rado si rompe il verso col favellare di un altro Interlocutore; in queste quanto più spesso ciò si fa, tanto più pare, che l' azione meglio conseguisca il suo fine di confarsi col parlare familiare: e finalmente molte altre differenze ci sono, le quali tutte accrescono la facilità del cantarsi le Egloghe, rispetto alle Tragedie, e Commedie; e la difficoltà, e spiacevolezza, ch'è nel cantarsi tutte le parti di queste, di leggieri s' incontrerebbe. Altre ragioni potrei addurre in conformità di questo, e specialmente qualche particolare convenienza, che le Azioni Pastorali hanno col canto scenico, che io tralascio per non avere agio a dire ogni cosa. E in vero se ci è sorte di Poema rappresentativo, che si possa, o si debba recitare tutto in Musica, questo è la Pastorale, Poema d' invenzione nuova sì, ma vaga, e lodevole molto. E tanto basti in questa presente materia, la quale io non so se ad alcuno era ancora entra-

ta

ta in pensiero. Questo so io bene, che ogni altro l' averebbe molto meglio di me maneggiata, e però sarebbe stata presunzione la mia in presenza di persone sì erudite spontaneamente intraprenderla per trattarla sì rozzamente; dove astretto da' comandamenti di VS. mi è convenuto far forza ancora al mio rossore, che mi consigliava piuttosto ad ascoltare gli altri. Vero è, che siccome nel cavare l' oro di una miniera alcuni vi mettono più fatica, che sapere, come quelli, che dal profondo della grotta traggono co' ferri la massa tutta rozza, e intera; altri operano più col sapere, che con la fatica, come fanno quei, che l' oro separano dalla feccia, e dalle scaglie; così avendo io con proporre questa difficoltà, conforme al mio debole ingegno, darò ansa ad altri più dotti, e facondi di cavarne più sottilmente l' oro della verità, non sarà stata la mia fatica vana, ed inutile affatto.

LE-

DISCORSO

ALL' EMINENTISSIMO SIGNOR

CARDINALE BARBERINO

Del conservare la Salmodia de' Greci, recandola nella nostra Intavolatura.

EMINENTISSIMO, E REVERENDISSIMO SIGNORE.

E' cosa oggimai notissima, quanto Vostra Eminenza si compiaccia di conservare con generosità, degna veramente di Principe Ecclesiastico, le antiche memorie sacre; poichè oltre il non vedersi maggiore dilettazione in Lei, che di quelli studj, che a materie Ecclesiastiche, ed Antiche spettano; chi è quegli, che non sappia quante memorie singolari, e per l'antichità venerande ne abbia fatto restaurare, e quanto umanamente ne può assicurare dall'ingiuria de' tempi, e da altre calamità, che occorrono nel mondo? Ho preso perciò ardire di soggerire a Vostra Eminenza una cosa, la quale altrettanto per mio credere sarà utile al Pubblico, quanto a Lei gloriosa, e ad altri facile, e spedita. Essendo dunque il Canto Ecclesiastico Greco parte molto principale del loro rito, che ella desidera sommamente, che si conservi, e illustri; come fede ne può fare quell'erudita Adunanza di S. Basilio, la quale per questo fine massimamente viene da lei continuamente protetta, ed onorata della sua assistenza; credo, che non gli sarà discaro, che io le proponga un modo facilissimo da conservarlo quanto durerà il Mondo, e la Chiesa Santa: dove per altro possiamo dubitare grandemente, che tra poche decine d'anni resti del tutto annichilato, ed estinto; poichè oltre il vedersi di continuo mancare la nazione Greca, già quasi siamo venuti a segno, che appena si trovi chi le loro note, o segni musicali intenda, e sappia cantarli: onde non è da maravigliarsi, se per l'ignoranza grandissima, che regna oggi in Levante, appena si trovi uno fra molti giovanetti, che vengono in questo Collegio Greco di Roma, che ne abbia qualche leggiera notizia; che però cantando essi solo per una certa pratica, è forza che riesca

quel loto canto piano (come in effetto ſi ſente) poco grato, e melodioſo. E contuttociò avendo io agli anni paſſati fatto ſentire a un perito Muſico di Roma uno di queſti Cantori Greci (ch' eſsi dicono Ψάλται) egli riconobbe in quel ſuo Canto ſemplice, ed Eccleſiaſtico molti portamenti di voce, e grazie, a noi inſolite, con le quali le noſtre melodie profane ſi potrebbono arricchire, e perfezionare: la quale ſarebbe la ſeconda utilità, che ne recherebbe tale impreſa; benche indirizzata principalmente alla conſervazione di queſta parte del Rito Greco. Ciò s' effettuerebbe dunque con eſprimere con le noſtre note muſicali le loro; cioè quelle iſteſſe modulazioni, prolazioni, o portamenti di voce, che da eſſe [e non ſono molte] vengono ſignificate. Alla quale interpretazione [che in due fogli al più s' includerebbe] ſarebbe eſpediente d' aggiugnere poi qualche ſaggio di modulazione ſacra; verbigrazia di un Tropario; come eſsi dicono, o Reſponſorio modulato, e contraſſegnato doppiamente con le loro note, e con le noſtre; il quale dopo ciò ſi potrebbe ſtampare, o almeno riporre per ornamento della ſua nobiliſſima Libreria. L' opportunità di ciò è grande, per eſſerci Monſignore Arciveſcovo d' Imbro, il quale è molto perito della loro Muſica Eccleſiaſtica, e delle note a ciò concernenti. In tre, o quattro conferenze, che faceſſe ſeco uno de' noſtri Muſici più periti, ed intelligenti, e dotato maſsimamente non meno di buon giudizio, che di buona orecchia, ſtimo, che tutto quello, che fa di biſogno ſi potrebbe raccogliere; ma perchè la loro maniera d' intavolatura, o Σημαιογραφία, e tutto il loro metodo muſicale è molto diverſo dal noſtro, qualche difficoltà recherebbe al noſtro Muſico la comprenſione del ſignificato de' loro termini muſicali, e dell' eſſenza, e proprietà di quelle modulazioni, che ſentirà proferire; perchè non facilmente potrà diſtinguere la forma dalla materia, il particolare dal generale, l' adequato dall' inadequato, e ſimili coſe, che dipendono non meno dal diſcorſo dell' intelletto, che dalla percezione ſenſibile delle orecchie; ma a ciò ſi rimedierebbe facilmente con ordinare a qualche perſona intelligente, ed alquanto perita, così nella Muſica, come nella lingua Greca, che aſsiſteſſe in detta conferenza, aiutando l' interpretazione, ed eſpreſsione di quello, che portaſſe ſeco qualche difficoltà, come ſopra.

Ed in tal guiſa con queſto poco di ſaggio s' intenderebbono poi, e ſi canterebbono, quando biſognaſſe, tutti quei libri del Canto Eccleſiaſtico Greco, che in varie Librerie d' Italia, Francia, Spagna &c. ſi ritrovano; i quali altrimenti, quando mancaſſe la viva voce di queſti Cantori Greci, reſterebbono del tutto inutili.

LE-

LEZIONE I.

Del modo tenuto dagli Antichi nel rappresentare le Tragedie, e Commedie.

Diversi, e contrarj tra di loro sogliono essere per lo più i pareri degli Uomini intorno a quelle cose, che a'nostri sensi non soggiacciono, o in altra maniera da noi remote sono. Il che (per non discorrere ora di cosa aliena dal proposito nostro) troppo chiaramente si vede, qualunque volta negli umani discorsi accade di ragionare de' secoli addietro trascorsi, o della vita, e civiltà de' nostri Antichi; perciocchè rade fiate interviene, che alcuno, come difensore dell' Antichità, non pigli la parte di quella, dicendo, molto maggiormente esser fiorita ne' passati tempi l'eccellenza, e maestria delle Arti, che oggi non fanno: e che altri per lo contrario non hanno quasi a sdegno sì fatta comparazione, credendosi, che nell'eccellenza, e perfezione di tutte le mondane cose sicuramente siamo di gran lunga superiori a quei, che prima di noi sono stati. Non è mio proponimento di decidere al presente, o trattare sì bella, e vaga questione: questo solo siami lecito di dire, che per quanto ho potuto osservare così tra quei, che vivendo, hanno col parlare dimostrato a quale di queste opinioni essi aderivano, come tra quelli, che dopo morte hanno lasciato co i libri testimonianza della loro credenza, in simile materia sempre mi è parso vedere in favore dell' Antichità inclinati molto maggiormente quelli, che o di profonda dottrina, o di esquisito giudizio più degli altri dotati sono; forse, perchè tali più eccellente notizia dell' Antichità col lungo studio si sono acquistati; o perchè meglio, e più rettamente argomentano della perfezione di quelle cose, che indubitatamente sono state eccellenti appresso gli Antichi, allo stato di quelle, che per essercene rimasi manco saggi, più oscure si sono rimase.

Quelli, che preferiscono la moderna età all' antica, sogliono per fondamento della loro opinione questa ragione addurre, che siccome tuttavia si vanno trovando nuove cose; così si dee credere assottigliarsi, e perfezionarsi tuttavia quelle, che innanzi a noi trovate furono. Dall'altra banda quei, che l' Antichità hanno in maggiore stima, credono facilmente rispondere a questa obiezione, dicendo, che sebbene pare, che naturalmente tutte le cose doverebbono con processo di tempo acquistare nuova perfezione, e bellezza; nientedimeno per molte, e varie cagioni avvenire bene spesso l'opposito; nè dee parere cosa strana (dicono questi) che questo gran Mondo, parlando di ciò, che sotto il cielo della Luna è racchiuso, sia sottoposto alle medesime variazioni, alle quali l' uomo stesso, detto con gran ragio-

gione da alcuni Filosofi il picciolo Mondo, si vede soggiacere; imperocchè siccome questi dal primo suo nascere passa da uno stato debolissimo ad un perfetto, quando all'età matura s'incammina; e da indi innanzi si vede notabilmente declinare, finchè indebolendosi le forze, e annichilandosi quasi le funzioni de' sensi, si vede del tutto mancare, e finalmente morire: così si può credere con grande apparenza di vero, che il Mondo grande senza imaginarselo animato con Averroe, siccome gli sono le sue età assegnate, similmente secondo quelle sia stato nella sua fanciullezza semplice, e rozzo, e nell'età virile fiorito, e perfetto; e in questa sua vecchiezza si sia scordato (vizio proprio dell'età senile) di molte belle invenzioni, e notabilmente declinato in molte sue parti. Lascio stare molte altre ragioni, che in confermazione di tale sentenza si possono allegare: delle inondazioni de' Barbari, che con la loro bestialità imbastardirono il più bello del mondo: della trascuraggine di alcuni secoli, che non ebbero chi si curasse molto di ricercare, e ridurre al suo primiero essere molte cose poco innanzi corrotte, e non del tutto smarrite: de i nuovi esercizi, che in vece degli Antichi furono introdotti; che siccome è impossibile di attendere a molte cose insieme, ed essere eccellente in qualsisia di loro; così fu forza, che dalle nuove foggie, e costumi, che di tempo in tempo si sono messi in uso, i più antichi rimanessero sopraffatti: e perchè gli appetiti degli uomini sono varj, e stravaganti, non sempre con migliore scambio si sono appresi alle novità. Ma perchè non è mio proponimento di diffondermi in simili quesiti, nè di ricercare con ragioni, e testimonianze, se i nostri Antenati furono o maggiori di noi, o più robusti, se i terreni più fertili allora, che adesso; se l'Arte militare d'oggi sia da essere anteposta all'antica; se le Arti principali, e più illustri, come sono l'Architettura, la Pittura, la Scultura, e l'Agricoltura, fiorissero più ne' secoli de' Greci, de' Romani, o de' nostri, e altre sì fatte dispute, che da altri dottissimi sono state trattate; mi contenterò di ristringermi dentro a' termini del mio Ragionamento, nel quale intendo di ricercare se per via di ragioni, e autorità de' buoni Scrittori si possa venire in cognizione della maniera tenuta dagli Antichi in rappresentare quelle loro tanto celebrate Tragedie, Comedie, e altre Composizioni sceniche, e in ispecie se si recitavano con Musica in tutto, o in parte, e che Musica si fosse questa, o pure semplicemente, e senza canto, e insieme toccherò alcune cose della Musica (non per via di dottrina, perchè non è mia professione, ma istoricamente) e alcune altre osservazioni intorno al rappresentare le Commedie (sotto 'l qual nome abbraccio adesso tutte le altre Favole, che si recitano) per correggere alcuni errori, che giornalmente in ciò si sogliono fare.

Ma prima, che io incominci a discorrere della presente materia, sarà convenevole senza fallo, che io scuopra in poche parole onde io mi sia mosso a trattarne; perciocchè essendo la disputa altrettanto difficile, e intrigata (mercè della scarsità degli Autori, che ne parlino) quanto ell'è vaga, e dilettevole, pareva ben ragionevole co-

sa, che ad altri di maggior dottrina, e ingegno dotati ne lasciassi la cura; e perciò dico, che io mi sono proposto in questo Ragionamento di eccitare gli altri coll' esempio mio a scriverne con maggior dottrina, e diligenza, parendomi strana cosa in vero, che insino a questa età, nella quale per l' industria, e fatica d'un numero d' uomini virtuosi si vede risuscitata la notizia delle antiche cose; questa sola parte, che concerne i Teatri, e le Scene, sia stata o tralasciata, o tenuta in disprezzo; attesochè niuno ci ha, ch' io sappia, che ne abbia scritto a posta, e particolarmente, dove ne' tre, o quattro ultimi secoli che cosa si è fatto altro, che con lunghe fatiche, e sudori degli elevati spiriti rintracciare, e risuscitare le più belle professioni, che per l' inondazioni de' Barbari, e per l' ingiurie del tempo si erano poco meno, che smarrite affatto? E chi è quel che non sappia, che le lingue, che si chiamano Grammaticali, per impararsi solo da' libri, dal tempo, che cominciarono a non si parlare, più non fiorirono mai tanto quanto oggi. Il medesimo posso dire di tutte l' Arti liberali, e Scienze speculative, che per non uscire fuori del proposito, non racconterò ad una, ad una; la Medicina ha lasciato la sua ruggine, ed è ritornata nell' antica eleganza: la Giurisprudenza Romana non è più barbara, anzi le sacrosante Leggi sono oggi meglio intese, e più elegantemente dichiarate, mercè della notizia dell' Antichità in quanto ell' è così propriamente chiamata, la quale per contenere moltissime parti, niuna quasi ve ne ha, che non abbia avuto proprj Scrittori, che con ogni esquisitezza ne hanno scritto a parte, a parte, col quale sussidio si sono spiegati oscurissimi luoghi delle Leggi Romane, i quali però non furono intesi da' nostri Bisavoli, perchè non si poterono valere di un tanto aiuto; ma se io riguardo in particolare alcune di queste dottrine, veggo con sommo mio piacere, che molte di esse sono state da' Fiorentini ridotte al loro primiero essere, e fatte salire a quella perfezione, che umanamente possiamo immaginarci maggiore. L' Arte nobilissima del Poetare è stata molti Secoli sepolta tra le rovine della bella Italia; questa è stata da Dante, e dal Petrarca ritornata in vita, senza i quali malagevolmente si sariano visti dopo così eminenti Poeti in ogni genere di essa. L' Architettura, Pittura, e Scultura, le quali siccome pigliano l' essenza loro da una istessa radice, che è il Disegno; così hanno tutte e tre una certa conformità con la Poesìa, a chi hanno quest' obbligo d' essere ritornate in suprema eccellenza, se non a questa Città? Questa ha prodotto Filippo di ser Brunellesco, il quale prima ha saputo allontanarsi dalla goffa maniera Tedesca, che per molte centinaia d' anni nel fabbricare si è mantenuta, e dalle anticaglie, che sono avanzate alla rabbia, e furore de' Gotti, Longobardi, e Saracini, cavarne la vera, e perfetta maniera de' Greci, e Romani, che si vede oggi ritornata in essere. Se l' Architettura è tenuta a Filippo, la Pittura non meno è obbligata a Giotto, il quale in quel rozzo secolo conoscendo l' imperfezione de' lavori d' all' ora seppela ingegnosamente ridurre a miglior forma, e spianar la strada a quelli, che vennero dopo lui,

che

che successivamente migliorando, arrivarono al colmo della sua maggiore perfezione: onde sì maravigliosi sono riusciti Andrea, Raffaello, Michel' Agnolo, e altri, che molti credono, benchè senza ragione, che in questo genere i moderni Artefici abbiano di gran lunga trapassato quelli, che fiorirono sotto le Monarchìe de Persi, Macedoni, e Romani; non si accorgendo questi tali, che essendo i medesimi principj di queste tre professioni, conseguentemente si dee credere, che quando qualsisia di esse fu in riputazione, e in fiore, necessariamente le altre fiorirono: onde non essendo pervenute all' età nostra Opere di Pittori antichi (il che per essere molto più fragili, non poterono fare) devesi da i saggi, che ci sono rimasi delle altre argomentare, a che segno parimente sia ascesa in quei tempi la Pittura. Basta per il proposito nostro, che siccome in quei primi tempi quest' Arte ebbe i suoi principj debolissimi, e poi i suoi progressi a poco a poco, come si sa dalle memorie, che ne ha lasciate Plinio (e senza questo naturalmente così doveva succedere) medesimamente quando commciò a risorgere nel secolo XIV. dalla natività di Cristo, come se pure all' ora nascesse a poco, si ridusse nello stato dove ella fu una volta, ma avanti, che a tal segno venisse, ebbe di mestiero dell' aiuto prima di Cimabue, che quasi nelle fasce la trovò, e aggrandilla non poco, e poi di Giotto suo discepolo, il quale mirabilmente aiutolla. Ma che dirò della Scultura, la quale non meno da Donatello riconosce i suoi più notabili acquisti, che l' altre due da Filippo, e Giotto; questi ritornarono quasi da morte a vita, le tre Arti del Disegno da un nostro Cittadino ancora furono ridotte a quella suprema eccellenza, che si può da esse desiderare. Questo è il famoso Michelagnolo, nel quale credo, che la natura volesse dimostrare quel che ella sapeva fare, e se non fosse, ch' ella è benigna madre, e non invidiosa matrigna, ardirei di dire, ch' ella si fosse pentita poi di averlo creato, riconoscendo che per loi l' Arte gareggia seco del pari, e per poco, che da essa non resti superata. Questo è qoel Michelagnolo, il qoale in questo ha fatto superiori i tempi nostri agli antichi: se nell' eccellenza dell' opere non abbiamo vantaggio nessuno sopra di loro, almeno in qoesto restiamo al di sopra, di avere avuto un Artefice, che solo è stato in tutte e tre quell' Arti sì eminente, che a pena par possibile, starei per dire, che non avesse tre anime.

Sono ito molte volte divisando meco medesimo onde nasca, che sotto questo cielo si nodriscono spiriti tanto idonei all' Arte del Disegno, e alla Poesìa; nè ho trovato ragione, che tanto mi appaghi, quanto l' attribuire ciò alla virtù dell' imaginativa, che ne' Fiorentini senza fallo è perfettissima: e veramente fra tutte le potenze dell' anima non ve n' è alcuna, che maggiormente si richiegga per operare perfettamente intorno a qoelle professioni, presoppposto quello, che è indubitabile, essere offizio proprio dell' immaginativa, la quale i Greci chiamano *Fantasìa*, il formare le idee, o immagini necessarie per imitare esquisitamente, nel che consiste propriamente tutta la maestrìa delle Arti del Disegno, e della Poesìa. Il che se è vero come io penso,

so, non è da negare, che i Fiorentini non possano al pari di ogn' altra nazione riuscire in tutte quelle professioni, che si raggirano intorno all' imitazione: e però tengo per fermo, che nè anco nel recitare, e rappresentare le Commedie (esercizio per se stesso lodevole, e parte di quella virtù, che propriamente si chiama *eutrapelia*) essi siano in niente inferiori agli antichi Greci, la qual nazione, come oggi i Siciliani, vale in questo assaissimo; che se miriamo con quanta magnificenza, splendore, e ricchezza d' invenzioni si fanno in questa Città i pubblici Spettacoli, particolarmente quei della Scena, non averemo occasione certamente (per non dire molto più) di vergognarci degli altri popoli; che se negli apparati teatrali non ci ha oggidì chi ne avanzi, abbiamo fra noi una cosa tra quelle, che si adoprano in essi, nella quale meritevolmente debbiamo agli altri essere anteposti. Questa è la Musica, che da pochi anni addietro si è cominciata ad introdurre in scena, non solo in questa Città, ma in molte altre d' Italia, essendo cosa nuova almeno in questo secolo di cantare le Comedie; ma con tanto migliore ordine, e più soave concento si cantano quì, che altrove, che bene si riconosce esser questa propria lode di questa Città. In altri luoghi, quelli che danno aria a i versi che si cantano, poco si allontanano dalla maniera del canto, che si usa nelle Chiese, ne gran fatto cura si pigliano di comporre la Musica in modo, che sia appropriato allo stile (che così lo chiamano) recitativo: qui sentiamo giornalmente Comedie con tanta grazia, e diligenza cantate, che non pare a molti, che si possa immaginar meglio. La lode se ne deve attribuire alla memoria de' Signori Iacopo Corsi, e Ottavio Rinuccini, l' uno, e l' altro meritevoli d' eterna memoria: quello per essere stata la Casa sua continuo ricetto delle Muse, e degli Uomini Letterati; questo per essere stato uno de' migliori Poeti, che in lingua Toscana abbiano poetato. Dunque quelli due, o presupponendosi, che appresso gli Antichi le Commedie si cantassero, o pure credendo, che così si devano, e possano rappresentare; e riconoscendo, che la Musica d' oggi è troppo in vero male appropriata a fare buoni effetti nel Teatro (e pure sapevano, che maravigliosi erano quelli, ch' ella faceva ne' tempi antichi, come si sa per testimonianza di Scrittori approvati) si andarono immaginando, che l' aveva di bisogno di qualche particolare osservazione, acciò si rendesse capace dell' imitazione, ed espressione scenica; ed avendone insieme conferito, e con quelli della professione la fecero ridurre in atto pratico, e con soddisfazione universale allora per la prima volta si cantò la Dafne, composizione del medesimo Sig. Ottavio Rinuccini. Si è dipoi in varie occasioni mediante l'esperienza, che scuopre tuttavia nuove cose, sì fattamente megliorata questa maniera di Musiche, che si può sperare di vederla tosto arrivata al suo antico splendore; il che non essere però ancora avvenuto con maggior brevità, che mi sarà possibile, intendo di dimostrare, con dare insieme alcuni avvertimenti, i quali però saranno giovevoli a chi si vorrà pigliare pensiero di ridurre a perfezione quest' Arte, non solamente in quel

quel che concerne la Musica Teatrale; ma eziamdìo nell' altre cose che si devono osservare in rappresentare le Commedie, con toccare alcuni errori, che si commettono oggidì in simili occorrenze. Ma per procedere con ordine più chiaro, e conveniente, darò prima di mano al proposto dubbio [per dipendere da questo l' altre cose, che in conformità si diranno] il quale come sarà sbrigato, passerò al restante del mio Discorso.

Non sarebbe certamente, siccome io giudico, tanto malagevole cosa l' avere piena notizia, se anticamente si cantavano le Comedie, o nò, e in somma il sapere minutamente, che modo si teneva in ogni sua parte, allora che questi Spettacoli tanto fiorirono, se maggior copia di Scrittori antichi fosse pervenuta insino a questa nostra età, i quali per essere tanto pochi, quanto ognuno sà, fa di mestieri, che non solo in questo, ma nell' altre ricerche dell' Antichità, ancora per mancamento dell' attestazioni irrefragabili, si faccia gran conto delle conietture, le quali, comecchè elle sieno bene spesso fallaci, non per tanto debbono mancare di fede appresso gli uomini di giudizio, ogni volta, ch' elle sieno ragionevoli, cioè non troppo stiracchiate, e sforzate, o pure sieno molte insieme unite; che se i Libri di M. Varrone, ch' egli intitolò delle cose Teatrali, e quelli di Suetonio Tranquillo del medesimo soggetto, non si fossero perduti, sarebbe forse superfluo il disputare di questo dubbio, che per opera di quei Libri per avventura ci sarebbe dichiarato. Ma perchè quelli, e molti altri Latini, e moltissimi Greci sono capitati male; non paia strana cosa ad alcuno, che io mi serva tra gli altri miei argomenti di un presupposto, che io so, che le Comedie, e altre Favole poetiche si rappresentassero ne' tempi antichi con tutta quella diligenza, e nella migliore, e più congrua maniera, che si possa immaginare, concludendo, che quello fosse il modo tenuto allora nel recitarle, quale io mostrerò essere il migliore, cioè il più dilettevole, e conveniente: attesochè mi par di poter gettare questa massima, come fondamento del susseguente Ragionamento, come cosa chiara, e principio indubitabile, senza che io però l' abbia con ragioni provata; poichè se io volessi allungarmi in queste cose, potrei allegare un mondo di autoritadi, i quali insino a i maggiori ammiratori de' tempi nostri potrebbono toccare con dito questa verità, che in materia di feste teatrali, nè in magnificenza, nè in esquisitezza ci appressiamo di gran lunga agli Antichi: e ciò essere vero assai crederei di poter provarlo a chi pure stesse ostinato a non crederlo, con mettere in campo l' Opere Dramatiche degli antichi Poeti, alle quali chi non sarà affatto privo di giudizio, confesserà, che da alcune poche in poi, non sono da paragonarsi le Composizioni de' moderni. Dal lungo, e continuo uso di simili cose, per cui si può credere, che conoscessero perfettamente quel che era da seguirsi, o fuggirsi, sapendosi, che in moltissime feste dell' antica Gentilità si solevano fare varj Spettacoli scenici, come sarebbe nelle feste de' loro falsi Dei: ne' Funerali de' Grandi, ne' Giuochi votivi vittoriali, ed altri, non s' introducendo allo-

allora se non cose di Poeti eminenti (dove oggi ognuno si vuol cimentare) i quali appresso i Romani furono molti, appresso i Greci quasi infiniti, contandosene de' Tragici, i principali de' quali sì gran numero di Composizioni recarono a fine (le quali per brevità tralascio) che appena possiamo concepire come avessero tempo a bastanza; farei comparazione de' luoghi dove le Commedie si rappresentano, i quali oggidì per lo più sono sale di non molta capacità, rispetto a i Teatri degli Antichi, magnificentissimi, e capaci di molte migliaia di persone, che tanto furono allora in uso, che ogni Città Greca aveva il suo, servendosene quei Popoli, come si cava da Autori antichi non solo per gli Spettacoli suoi, ma per le pubbliche dicerie, e radunanze ancora: e negli altri luoghi dell'Imperio Romano ancora, credo, che poche Città fossero quelle, che non avessero il suo, e insino oggi se ne vedono vestigie quasi in tutte quelle, che hanno qualche reliquia dell'Antichità, e di molte altre, in cui se ne vedono segni, è manifesta cosa per gli Scrittori, che lo riferiscono, che l'avevano. Dalle quali cose questo ne cavo, che per la gran moltitudine del Popolo, che concorreva a quei giuochi (che vi era luogo per tutti) molto maggiore stimolo di far cose eccellenti dovevano avere allora, non solo i Poeti, ma anco gl'istessi Attori, o Istrioni, che gli vogliamo addimandare; tanto più, che solevano questi, e quelli gareggiare con altri loro emuli, per conseguire le palme, corone, e altri premj, che a' Vincitori si davano da' Giudici a ciò eletti, come si cava dalle vite de' Poeti antichi Greci, Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, e da altri, e dall' antiche Inscrizioni.

Nè poco m' aiuterebbe il considerare le persone, che recitavano allora, e quelle, che oggi il fanno; conciossiachè quegli perlopiù erano Commedianti di professione; e oggi per la maggior parte giovinetti nobili, che non ne fanno professione, ed inesperti. Dissi perlopiù; perch' io so benissimo, che quella maniera di Commedie, che si chiamavano Arellane, per essere state inventate dagli Arellani, popoli di Terra di Lavoro, furono maneggiate da i Giovani Romani, che non vollero permettere, che gl' Istrioni vi s' intromettessero, e per questa via restassero avvilite. Che s'io recassi in campo l' esorbitanti ricchezze di alcuni Istrioni, che appena si possono credere; chi non s' avvedrebbe quanto simili spettacoli, e chi gli esercitava fossero allora (benchè scioccamente) avuti in pregio? Il che venne a segno tale, che fu di mestieri nel Consolato di Druso Cesare, e di Gaio Norbano al tempo di Tiberio Imperadore, proibire con Decreto del Senato, che i Senatori non entrassero nelle case de' Pantomimi, nè che i Cavalieri Romani gli corteggiassero (*a*). Potrei similmente in confermazione di ciò accennare la magnificenza de' Giuochi Scenici, per i quali erano assegnate dalla Camera del Comune grosse somme di danari, facendosi con tutte quelle circostanze, che si possono pensare in Roma ne' Giuochi Apollinari, in Atene in quelle quattro solennità, e così altrove in varie Feste, e Spettacoli. Tralascio similmente la gran varietà di quel-

(*a*) Tacito Lib. primo degli Annali.

le antiche Rappresentazioni, Commedie antiche, e nuove Tragedie, Tragedie Satiriche, Palliate, Togate, Preteſtate, Trabeate, Tabernarie, Mim-Atellane, che appreſſo a i Grammatici ſi poſſono vedere le molte ſorti, e ufizi diſtinti di quelli, che miniſtravano al Teatro, e agli Attori, i quali dall'inſcrizioni antiche, meglio ch'altronde, ſi poſſono conoſcere le varie fogge di abiti alla Scena, e non ad altro deſtinati; le varie forme di maſchere, e Perſonaggi Comici, Tragici, e Satirici, con ſottiliſsima, e veramente Greca curioſità ritrovate, e con varii nomi diſtinte, come ſi racconta da Giulio Polluce, dallo Scaligero, e da altri. Nè meno furono gli Antichi, come alcuno poco pratico dell'Antichità forſe giudicherebbe, lenti a ritrovare varie macchine, e ordigni, neceſſarii per le mutazioni di ſcena, per i carri aerei, e altre ſimili coſe, le quali dal medeſimo Polluce, da Eſichio, e da altri ſono nominate. Non iſtarò a raccontare, per non eſſere troppo proliſſo, varie altre curioſità; dalle quali ſi potrebbe comprendere, quanto gli Antichi foſſero diligenti, e per l'appunto nelle loro Rappreſentazioni; per poterſi da ognuno, che deſiderio ne abbia, cavare da quel che ne ſcrivono così alla sfuggita

Non poſſo già fare, che io non accenni una bella invenzione, la quale non ſi coſtumando oggi (e forſe non è neceſſaria, per quel che io dirò di ſotto) in ciò al ſicuro ſiamo inferiori agli Antichi. Parrà coſa maraviglioſa, come in quei loro Teatri, che erano, ſe riguardiamo alla materia, di marmo, o di pietra, e però poco reſonanti, ſe alla grandezza baſtevoli per molte migliaia di perſone, come s'è detto; ſe alla forma non d'altra coſa coperti perlopiù, che d'una ſemplice tenda, ſi poteſſe la voce degli Attori, e Cantori sì bene udire, che quelli, maſſime che erano più remoti dalla ſcena, non ne perdeſſero gran parte. A queſto inconveniente ſi ovviava con quei vaſi, che con voce Greca ſi chiamavano ἠχεῖα, che noi poſſiamo chiamare........ i quali come ſi collocaſſero ce l'inſegna Vitruvio al cap. v. del Libro v. della ſua Architettura; ma per accennare brevemente qualche coſa, dico, che queſti erano vaſi di rame, di grandezza proporzionata a quella del Teatro, i quali ſi collocavano ad uno, ad uno in certi ſtanzini in volta, a queſt'effetto fabbricati, ſotto i gradi, dove ſedevano gli Spettatori ſopra a certi treppiedi, che gli tenevano intorno intorno ſtaccati dal piano, e mura di detti ſtanzini, a fine, che maggiormente riſonaſſero, e però riguardavano verſo la ſcena, mediante alcune fineſtrelle, delle quali una ne era in qualſivoglia ſtanzino. Erano queſti vaſi corriſpondenti tra di loro di varie conſonanze muſicali, a fine, che la voce, o ſemplice, o cantata, che dalla ſcena veniva, concertandoſi in quei vaſi, e raddoppiandoſi in un certo modo, ripercoteſſe all'orecchie degli Spettatori più chiara, piena, grande, ſoave, e melodioſa: e perchè non tutti i Teatri erano ad un modo, come riferiſce il ſoprannominato Vitruvio; ne i grandi tre ordini, o file di ſtanzini, erano diſpoſti ſotto i gradi con queſta avvertenza, che i vaſi del primo, il quale era nella più alta parte, erano ſpartiti con intervalli del ſiſtema Diatonico;

quei

quei del secondo col Cromatico; quei del terzo, e infimo coll' Enarmonico, il quale come più perfetto degli altri, solo si addoprava ne' Teatri piccoli, non comportando la strettezza del luogo, che più di un ordine di questi vasi, e de' loro ripostigli si facesse; e questo veniva a essere nel mezzo dell' altezza de' gradi. Bella invenzione per certo, e non meno necessaria, che gioconda, senza la quale pochissime persone potrebbono fra sì gran moltitudine udire distintamente le voci degli Attori, la quale, come nota bene Vitruvio, fu da' Romani introdotta in Italia, con l' esempio de' vasi del Teatro di Corinto portati dal sacco, e rovina di quella Città, e dedicati da Lucio Mummio nel Tempio della Luna: tantochè da alcuni Architetti in molte Città d' Italia poco facultose saviamente furono adoprati vasi di terra cotta, non potendo di rame, che fecero ancora quelli buono effetto; della qual materia per mio credere dovettero essere quelli, che servirono ad alcuni Teatri di mattoni, de' quali se ne vedono fin oggi le vestigie in molti luoghi, come sarebbe a dire ad Otricoli nell' Umbria. (a) Da cotale invenzione possono aver preso i Francesi il modello di fare certi spiragli nelle volte di alcune Chiese, atti ad accrescere, e dare maggior rimbombo alla voce, acciò nel salmeggiare, e negli altri Canti sacri maggior concento ne risulti. A questo si appressa in parte una Sala, la quale in Mantova nel Palazzo Ducale con tale artifizio è fabbricata, che parlando alcuno nell' estremità di essa, benchè sommessamente, e sotto voce, da chi sarà nell' opposta parte, agevolmente verrà ad essere inteso; per il quale effetto possono essere stati collocati ne' muri intorno intorno alcuni canali, o canne vote, che conservino, e trasportino la voce da un estremo all' altro, per piccola, e debole, ch' ella sia. Ma per ritornare onde io era partito, dico, che molte altre cose potrei raccontare per lo minuto in prova della gran maestria degli Antichi, che ebbero negli scenici Spettacoli, alla quale non arriva la sottigliezza di questi tempi; ma perchè le carte, e i libri ne sono pieni (oltre a che non è mia intenzione di lodare l' eccessivo lusso, e vanità di simili pompe, che so ancor io con quanta ragione siano biasimati, e ripresi questo genere di Spettacoli da Tertulliano, S. Cipriano, Agostino, e altri Santi Padri) non ne dirò altro, avvisandomi, che chiunque senza partialità vorrà dirne il suo parere, purchè sia persona di qualche erudizione, non è per mettere in dubbio, che gli Antichi fossero esartissimi nelli scenici Apparati, e che noi per il contrario commettiamo molti errori in essi, de' quali alcuni ne accennerò, dopo, che la presente disputa averò risoluto. Sono dunque alcuni, che portano ferma credenza, che nel recitarsi le Tragedie, o Commedie, non si cantasse altro, che i Cori, ne' quali non ha luogo il dubitarne. Altri per l' opposito tengono per cosa certa, che oltre i Cori si cantasse ancora nel rimanente dell' azione; ma questi sono divisi in due

Nota dell' Autore in margine.

(a) *Potrebbesi per chi vaghezza ne avesse il medesimo fare in una camera in volta, forando i . . . . . della volta, e sopra queste finestre mettendovi vasi musicalmente disposti, e perchè meglio rimbombasse la Stanza, si potrebbe il palco sopra la volta vestire con un assito sottile, che facesse l' effetto, che nel Liuto fa la tavola.*

opinioni, perciocchè altri senza distinguere questa parte da quella, tutta la favola (sia pure Tragedia, Commedia, o altro) credono, che si recitasse col Canto. Altri non tutta, ma in parte, la quale specificheremo appresso. In tanto consideriamo qual fondamento si possa avere, e perchè così tengano quelli della prima sentenza. Credono questi tali, che la Musica non si confaccia con l'imitazione della scena: e che il sentir cantare un Recitante in palco arrechi altrui tedio, e fastidio, anzi che piacere, e contento; oltre a che (dicono questi) assai si attedierebbono gli Spettatori per la sola lunghezza delle Favole, le quali recandosi col Canto, come elle stanno ne' libri, sarebbono lunghissime, e per conseguenza tediosissime: dove senza canto l' antiche non possono venire a noia per la lunghezza loro; poichè tra questi sette Poeti, Greci, Aristofane, Eschilo, Sofocle, ed Euripide, e tre Latini, Plauto, Terenzio, e Seneca, mercè de' quali abbiamo pure tra un numero innumerabile di Favole antiche più Tragedie, e Commedie, niuna ve ne ha, che passi di troppo il numero di mille cinquecento versi, la minima delle quali se si recitasse in Musica per la sua lunghezza, e languidezza, non potrebbe esser sentita. Questa opinione, contuttochè sia fondata sopra qualche apparenza di vero, è però falsissima; attesochè quello si dice del tedio, che arrecherebbe il cantarsi, sarebbe per avventura vero, se quella maniera di Musica fosse della qualità dell' odierna; ma perchè ell' era diversissima, come vedremo di sotto, quella ragione allegata non può aver luogo; ma più apertamente si convince il contrario con le autorità, e testimonianze irrefragabili, che poco appresso addurremo, per le quali si conosce, che si cantava ancora fuor de' Cori: e per cominciare da un nobilissimo Istorico Latino, vedasi quel che dice T. Livio nel settimo libro, dell' origine, che ebbero in Roma i Giuochi scenici; ma perchè da questo passo si cavano molte cose notabili, voglio addurre il luogo intero. *Ceterum* (dice egli) *parva haec quoque, ut ferme principia omnia, & ea ipsa peregrina res fuit, sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu, ludiones, ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. Imitari deinde eos iuventus simul, inconditis inter se iocularia fundentes versibus, coepere: nec absoni a voce motus erant. Accepta itaque res saepiusque usurpando excitata vernaculis artificibus, quod Hister Tusco verbo ludio vocabatur, nomen Histrionibus inditum: qui non sicut ante Fescennino versui similem compositum temere, ac rudem alternis iaciebat: sed impletas modis Satiras, descripto iam ad tibicinem cantu motum congruenti peragebat. Livius post aliquot annos (id quod omnes tunc erant) suorum carminum actor dicitur cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigenti motu, quod a nihil vocis usus impediebat. Unde ad manum cantari Histrionibus caeptum diverbiaque tantum ipsorum voci relicta*. Le quali parole in nostra lingua così suonano. *Ma ancora questa, i Giuochi scenici fu piccola cosa, (come quasi sono tutti i principii) e d' origine straniera: senza ragione di versi,*

versi senza gesticolazione espressiva del verso: furono fatti venire di Toscana i Giocolieri, o Danzatori, i quali ballando al suono del flauto, facevano movimenti non isconci all' usanza Toscana. Cominciò poi ad imitarli la gioventù, dicendosi l' un l' altro delle piacevolezze con versi rozzi, e movimenti, e gesti non discordanti dal canto. Sicchè la cosa fu ricevuta, e praticandosi spesse fiate assottigliata, e i Giocolatori nostrali; perchè in lingua Toscana Hister *si diceva il Danzatore; furono chiamati Istrioni, i quali non come da principio, versi rozzi, e simiglianti a' Fescennini scoccavano a vicenda; ma recitavano Satire ripiene di arie (sendosi accomodato il canto al suono del flauto) e con attitudine, e gesto convenevole.* Dopo qualche anno (Andronico primo Poeta Romano) dice, che Livio, il quale dalle Satire prese ardire di cominciare a comporre Azioni con soggetto, essendo recitatore de' suoi medesimi versi, come erano tutti gli altri in quei tempi, ed essendosi affiocato, per essere stato più volte fatto ricominciare; pose (con averne chiesto licenza) un fanciullo a cantare innanzi al Tibicine, e recitò il Cantico con alquanto più vivace moto, per non essere impedito dall' adoprare la voce; donde si cominciò a somministrare sotto mano il canto agl' Istrioni, alla voce de' quali si lasciarono i Diverbj; posciachè mediante tale ordinazione delle Azioni la cosa cominciò a discostarsi dal riso, e da' motti burleschi, e pian piano s' era convertito il giuoco in arte, e la Gioventù lasciato il maneggio delle Azioni agl' Istrioni, cominciò a dire delle piacevolezze in versi, questo con quello, le quali poi si addimandarono Esodii, e si frammessero, massimamente nelle Azioni Atellane.

Questi furono i principj della Romana Poesia, in conformità delle quali cose veggasi quel che ne scrive Valerio Massimo Lib. IV. cap. 4. Ma chi desiderasse sapere in che anno furono chiamati di Toscana i Giocolieri, il perchè, lo dice Livio nel citato libro; sappi, che ciò fu l' anno dalla fondazione di Roma CCCCXC. e nel DCXL. si recitasse in Roma la prima Favola (che fu una di Livio Andronico) come riferisce M. Tullio, dalle Croniche di Pomponio Attico. Ma non facendo queste ricerche al proposito nostro, se non tanto, e quanto, dico, che dalle suddette parole di Livio si possono molte cose notabilissime cavare, e principalmente questo, che era cosa usata di cantarsi versi piacevoli nella scena, i quali si atteggiavano col gesto, come fanno tuttavia i Commedianti, o devasi quel che dice T. Livio di Livio Andronico, intendersi delle Satire (parlo di quelle antichissime, raccontate da Livio Istorico, le quali in che differissero da quelle di Ennio, Lucillio, e poi di Arrunzio, e degli altri, lo dichiara appieno il Casaubono) ovvero dalle Commedie, le quali esso Andronico compose (siccome delle Tragedie) poco, o nulla rileva; attesochè questo Canto non si può intendere del Coro, che nelle Satire al certo non era; nemmeno stimo, che l' avessero le Commedie di Livio, anzi che in questo non fossero differenti da quelle di Plauto, che fiorì (*a*) .... anni dopo, come scrive..... Oltre a che quel canto, che faceva Livio, non poteva esser di Coro, il quale da molte

(*a*) Ne' tempi della seconda Guerra Punica. Morì l' anno di Roma 570.

te persone era cantato, e non da un solo. Ma è da notare sopra tutto quel modo di parlare (*ad manum cantari*) il quale è alquanto strano, e malagevole; nè però è maraviglia, se da alcuni non è stato bene inteso: essendosi trovato chi credeva, volesse significare *prontamente*, come ben nota quello, che ha fatto le annotazioni al Rubeno del P. Mario Bettini; nel qual modo non veggio, che senso possano avere quelle parole: mi maraviglio bene di Claudio Salmasio, il quale in quelle sue dottissime Annotazioni sopra gl' Istrioni Cesarei, crede, che sia errore nel testo, e che si deva leggere *ad manum saltari*, e non *ad manum cantari*; nella qual cosa (sia detto con pace di un personaggio così erudito) egli si è di gran lunga ingannato: nè questo modo di parlare *ad manum saltare*, in vece *di manibus saltare*, stima che sia Latino, e degno dell' eleganza del secolo di Livio: nè quegli esempj, ch' egli adduce per confermazione di ciò, sono bastanti a provarlo; perchè sebbene Lampridio disse: *ad tibiam dixit*; non credo, ch' egli intendesse, suono di flauto, ma sibbene cantò al suono del flauto; oltre a che l' età di Lampridio, nella quale si era abbastardita non poco la lingua Latina, sopporta questa, e altre peggiori locuzioni, che sono sparse per i suoi libri: e il medesimo dico dell' esempio di Vegetio, che fiorì ne' tempi più bassi, quanto a quel, ch' egli adduce di Quintiliano, e di quell' Epigramma antico; s' io rispondessi, che nè in questo, nè in quello si legge (se non in alcuni Testi) *ad digitum*, credo, che basterebbe per rifiutare quelle testimonianze; ma dico inoltre, che nè in questo, nè in quel luogo, quella particella *ad*, è posta instrumentalmente, come sarebbe in Livio, secondo che legge il Salmasio. Di più soggiungo, che questa maniera di parlare, saltare *ad manum*, o pure *manibus*, in vece di *gesticulari*; comecchè ella per avventura sia comportabile in versi, è troppo però stravagante, anzi barbara in uno Scrittore in prosa, tale quale è Livio, tanto più, che quello non è luogo da usarvisi un parlare metaforico, come è questo ballare con le mani, per dire atteggiare, o più propriamente in Latino *gesticulari*. Dunque non è da alterare il testo, massimamente senza esempio di qualche antico manoscritto, potendosi benissimo quel passo intendere nel modo, che io l' ho tornato in volgare: *Mox ad manum cantari Histrionibus coeptum;* donde si cominciò a somministrare sotto mano il canto agl' Istrioni, cioè da vicino, e quasi di nascosto; perciocchè quei Cantori, che cantavano in vece degl' Istrioni sul palco, dovevano essere dietro a loro, nè molto discosto, acciò paresse, che il canto in un certo modo uscisse ancor egli dall' Istrione, siccome ne usciva il gesto: in questa stessa guisa dire sogliamo uno essere alla mano, quando è trattabile, o come dicono i Latini: *homo omnium horarum*, che in ogni tempo, e luogo si accomoda a' gusti degli altri; e una cosa essere manesca, che non è riposta, e si può avere ogni volta, che si vuole; ma per dire il vero, nulla maggiormente conferma questa mia esposizione, quanto un luogo di Vitruvio nel Lib. VI. cap. 2. ove avendo egli detto, che gli edifizj si devono fabbricare con proporzionate giustezze, e misurata sim-

ſimmetria, ſecondo la natura de' luoghi, acciò la viſta abbia il ſuo conto, ſoggiunge queſte parole: *Alia ſi ad manum ſpecies eſſe videam, alia in excelſo*; cioè, impetocchè altra appatenza ha un edifizio giù baſſo, altra in alto: ove ſi vede, ch' egli piglia *ad manum* per un luogo baſſo, e che ſi poſſa quaſi toccare con mano; nè queſto parlare *ad manum* nel citato luogo di Livio ſi piglia in molto differente ſenſo. E' dunque certa queſta concluſione, che ſi cantaſſe in ſcena altro che i Cori, o foſſero gl' Iſtrioni medeſimi, o Cantori a poſta (per figura, quelli, che ſi chiamavano Corici) queſto poco importa; ma che riſponderanno quelli, che non credono ſi cantaſſe in ſcena all' autorità di Suetonio, il quale ſcrive di Nerone: *Tragoedias quoque cantavit perſonatus*, e poco appreſſo: *Inter cetera cantavit Canacen parturientem, Oreſtem matricidam, Oedipodem excaecatum, Herculem inſanum*; cioè: *egli* (Nerone) *cantò ancora delle Tragedie maſcherato, e fra le altre cantò Canace partoriente, Oreſte matricida, Edipo accecato, Ercole pazzo, i quali tutti erano ſoggetti Tragici*. Diranno forſe, che Suetonio non dice, ch' egli cantaſſe in ſcena, nè come ſi cantavano ordinariamente le Tragedie. E che importa, ch' egli lo dica, ſe eſſendo queſti tali ſoggetti tragici, non ſi può credere altrimenti, ſe non che gli cantaſſe, come ſi cantavano allota, maſſime avendo egli cantato altre volte in ſcena, primieramente in Grecia, dove egli andò a poſta, poi in Napoli, allora Città Greca, appreſſo ne' ſuoi Giardini in Roma, dove parendogli di eſſerſi aſſai eſercitato, e fattoſi animo, non ſi vergognò poi di cantare tra gli altri Commedianti in pubblico Spettacolo del Popolo Romano. Il medeſimo Suetonio nel fine della vita del medeſimo dice: *Obſervatum enim fuerat noviſſimam fabulam eam cantaſſe publice Oedipodem, Herculem*. E chi non ſa, che queſta è una delle principaliſſime Tragedie antiche? Il medeſimo ſcrive in Caligola così: *Canendi, ac ſaltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem ſpectaculis temperaret, quo minus & Tragoedo pronuntianti concineret, & geſtum Hiſtrionis quaſi laudum, vel corrigens palam effingeret*; cioè. *Del diletto del cantare, e ballare era tanto preſo, che non ſi guardava neppure negli Spettacoli pubblici di .... col Tragedo, che recitava, e di formare il geſto dell' Iſtrione, o piacendogli, o correggendolo*. Dove apertamente ſi conoſce, che altro era l' ufizio del Tragedo, cioè del cantare, altro dell' Iſtrione, cioè di formare il geſto, come pure ſi è veduto in Livio eſſerſi allora uſato; ſe non che da quello ſi conoſce, che i Diverbj erano dall' Iſtrione recitati. Nell' iſteſſa vita *Cantor* ſi piglia per *Tragoedo*: Di quì è, che Prudenzio chiama il Tragedo *Tragicum Cantorem*.

Ut Tragicus Cantor ligno tegit ora cavato
Grande aliquid, cuius per hiatum crimen anhelet,
Il Tragico Cantor come talora
D' un incavato legno il volto cuopre.

e in un' antica Inſcrizione ſi legge: TRAGICA QUOQUE VOCE PLACEBAM: & prae-

& praedulcis vox Tragoedi, nella medesima vita di Caligola. Arriano nel 3. lib. cap. 14. de' Ragionamenti d'Epitteto. ὡς οἱ καλοὶ Τραγῳδοὶ μόνοι ᾄσαι οὐ δύνανται ἀλλὰ μετὰ πολλῶν, οὕτως ἔνιοι μόνοι περιπατῆσαι οὐ δύνανται.

Quindi è, che i Greci de' tempi più bassi, e insino i moderni, chiamano τραγῳδήματα le Cantilene, τραγῳδεῖν il Cantare, e τραγῳδηταὶ i Cantori. Luitprando Pavese, il quale visse nel ...... e scrisse ...... dice così: *Post nulla inutilia tragoedimata, idest cantilenas somno sese dedere &c.* Legganſi gli Scolj di Euripide nelle Fenisse, e quei di Teocrito, i quali in più luoghi τραγῳδεῖν, espongono μέλπειν. Orazio nell' Arte Poetica dice: *donec Cantor vos plaudite dicat*. Dove sebbene non dichiara, ch' egli parli della Commedia, o della Tragedia, o che per *Cantor* egli abbia inteso quello, che era propriamente Cantore, o pure l' Istrione, nè questo rilieva molto, basta, che se quel *plaudite* finita l' azione, si diceva dagli stessi Istrioni, come si vede nelle Commedie di Plauto, e di Terenzio, Orazio non gli averebbe chiamati *Cantores*, se non avessero cantato almeno con la voce d' altri, come facevano ne' Cantici. Quindi è, che alcune volte *Histrio* si piglia per Danzatore, come in quelle antiche Glose, dove *Histrio* si espone in Greco Παντόμιμος; quantunque propriamente parlando, non erano la medesima cosa gl' Istrioni, e i Pantomimi: intorno a' quali molte curiose osservazioni si potrebbono fare, che per brevità tralascio. Per venire all' esame della seconda opinione, che io dissi essere divisa in due, l'una di quelli, che senza distinzione tutte le Azioni intere credono si cantassero; l'altra di quelli, che alcune parti vogliono si recitassero col canto, alcune altre senza; e questa ultima a mio giudizio è verissima, come fondata sulla ragione, e autorità degli Scrittori. Non è dunque vero, che le Azioni intere si cantassero, nè la ragione lo vuole; perciocchè per dolce che fosse la Musica, e poco differente dal parlare comune; non è però, ch' ella non attediasse a lungo andare, non potendo in una perfetta, e compiuta Tragedia, e Commedia avere quella varietà, che sola tien lontano il fastidio, e tedio degli Uditori; e in questo caso veramente perderebbono le Azioni Drammatiche quella verisimiglianza, che si ricerca; perchè la cosa rappresentata apparisca tale quale ell' era, o poteva essere: che se per esempio quella contesa di Medea con Creonte, o quella della medesima con Giasone nella Medea di Seneca, la quale a giudizio de' Dotti è la perla delle sue Tragedie, si recitasse con canto, non riuscirebbe ella cosa fredda, e languida, e parrebbe, che non parlassero da vero? Là dove Creonte con imperiosissime parole minaccia colei, se non se ne và, ed essa con potentissime ragioni lo persuade a concederle un giorno di tregua; e in quell' altra scena, Giasone con dolci parole la consiglia ad andarsene, per tema di peggio; ed ella infuriata di gelosìa, e di sdegno, gli rinfaccia la sua ingratitudine: e finalmente dovunque gli Attori parlano interrottamente: e massime in quelle maniere di sentenze, che si dicono in versi soli alternativamente, tra due de' quali uno sostiene una massima, l' altro tutto l' opposito; per esempio questo dice, che un Principe si deve fare amare da' Sudditi; quell' altro

nò,

nò; ma deve farsi temere, le quali si chiamano con voce Greca ἀντιλογίαι, ivi non pare, che possa aver luogo il canto, che sarebbe cosa puerile. Che se nelle Tragedie, in tali luoghi la melodìa non si richiede per le ragioni dette, quanto meno nelle Commedie, dove tra due, o più persone si contende degli affari domestici, come negli Adelfi di Terenzio, tra Demea, e Mizione fratelli, tanto contrarj di umore, quanto prossimi di sangue. Come si possono mettere in Musica quei versi, che bene stiano

Fores effregit? restituentur.
Discidit vestem? resarcietur.

Sono alcune scene in Plauto, nelle quali un Servo dice all' altro un mondo d'ingiurie, con modi, e parole proprio servili: diremo, che quelle facezie si dicessero in Musica, o che cantate provocassero maggiormente a riso? In alcuni luoghi un Attore dice alcune cose con sommessa voce, credendo di non essere inteso da un altro, che è nel medesimo tempo sul palco; crederemo, che si abbassasse la voce, cantando tanto, che appena s'intendesse, o che il Sonatore del flauto, per adattarsi alle cose da darsi, facesse ancor egli il medesimo, dando poco fiato al suo instrumento?

Alcune scene di Plauto sono lunghissime, come la prima dell' Atto terzo del *Miles Gloriosus* in Plauto. In alcune parlano parecchie persone, come ordinariamente nella fine delle Commedie, dove si scioglie il gruppo della Favola, tra le quali uno sarà vecchio, un altro giovane, quello sarà ancora fanciullo, ivi saranno delle donne, che hanno la voce più acuta, saravvi tale, che avrà la voce gravissima. In sì gran diversità di voci diremo, che servissero i medesimi instrumenti, o che si mutassero ad ogni mutazione di parlatore? e che confusione senz' ordine sarebbe questa, massime dove è un parlare spezzato, e che questo dice una parola, quell'altro ne soggiunge un altra? Bel concerto in verità sarebbe questo, e degno della diligenza degli Antichi, i quali si vede con quanto riguardo, e considerazione distribuissero le parti delle azioni, e disponessero tutto quello, che concerne alli Spettacoli teatrali.

In quelle prolisse narrazioni de' Messi, e descrizioni de' luoghi, hanno veramente di tutte le circostanze seguite in alcune morti memorabili, e cose così fatte (e per darne alcun saggio) ne............ non veggo, che luogo ci possa avere il canto. Ma per venire a quel che importa maggiormente, lasciando cotali conietture, che sono probabili sì, ma non convincono chiaramente, che le azioni intere non si cantassero; dico, che ci sono Autori antichi, che ne levano ogni dubbio: perchè, oltre a Livio, allegato poco fa (dal quale evidentemento si conosce, che il Cantico si cantava, e i Diverbj si recitavano semplicemente) Diomede, Grammatico dottissimo, pare, che l' istesso dica appunto, ove egli parla della Commedia; e perchè d'indi s' imparino molte cose notabili concernenti a queste materie, vo-

glio riferire le sue parole, come elle sono. *Membra Comoediarum tria sunt, Diverbia, Canticum, Chorus. In Canticis una tantum est persona, aut altera latet. In Choro iunctim omnes loqui debent quasi voce confusa, & concentum in unam personam reformantes. Latinae Comoediae Chorum non habent; olim opera, quae in scena versabantur, in Comoedia agebantur. Nam & Pantomimus, & Choraules in Comoedia canebant. Verum Actores comoediarum pro facultate, & arte potiores principatum sibi artificii vindicabant. Sic factum est, ut nolentibus cedere Mimis cum artificio suo ceteris separatio fieret reliquorum. Indicio sunt quod tibiis paribus, imparibus, serranis agebantur Comoediae. Quando si Chorus canebat choricis tibiis, id est chorauliscis Artifex concinebat. In Canticis autem Pythaules, pythaulicis responsabat, quod paribus, aut imparibus tibiis dicitur. Si quando monodio agebat, unam tibiam inflabat, si quando synodio duas tibias:* Le quali parole, contuttochè malagevolmente si possano voltare in nostra lingua, per contenere molte voci proprie, che non hanno riscontro in essa, e ristringere in poche parole molte cose, che averebbono bisogno di maggiore dichiarazione, nè però abbiamo oggi chi sufficientemente ce le dichiari, pure m' ingegnerò di esporre al meglio, che mi sarà possibile. *Le membra* (dice Diomede) *delle Commedie sono tre, i Diverbj, il Cantico, e il Coro. Ne' Cantici non vi è più di una persona, o altra è nascosta. Nel Coro devono tutti parlare congiuntamente con voce quasi confusa* (cioè unita insieme) *riducendo il concerto come in una sola persona. Le Commedie Latine non hanno Coro. Anticamente tutte quelle cose, che s' introducevano in scena, entravano nella Commedia; perocchè, e il Pantomimo* (Pantomimi erano quelli, che col gesto contraffacevano, ed esprimevano qualsivoglia cosa) *e il Coraule* (Coraule si diceva quello, che sonava di flauto a' Cori) *cantavano nella Commedia. E' vero, che gli Attori delle Commedie, come principali in maestria, e ufizio, pretendevano la maggioranza nell' Arte. Così avvenne, che non volendo i Mimi* (questi si pigliano per i Pantomimi) *con l' esercizio loro cedere agli altri, rimasero divisi da quelli. Segno ce n' è, che le Commedie si rappresentavano con le tibie pari, impari, e serrane* (varie sorti di flauti) *perchè quando cantava il Coro, delle tibie da Coro, cioè Corauliche si serviva il Sonatore; ma ne' Cantici, il Pythaule* (sonatore di una propria foggia di flauto) *rispondeva con le tibie pythauliche; il che si dice rappresentarsi con le tibie pari, o impari* (nelle Inscrizioni delle Commedie antiche, come si vede in quelle di Terenzio.) *Se talora, cioè si faceva col Monodio, sonava una tibia sola, se col Synodio, due ne sonava.* Da queste parole (le quali per essere così mozze, e succinte, parmi di poter credere, ch' egli le abbia prese da più antichi Autori, come da Varrone, o altri) ne cavo, che i Diverbj (così si chiamano quelle parti, nelle quali più d' uno parlano in scena) non si cantavano altrimenti; benchè questo si possa assai chiaramente ancora trarre da Livio, e (lasciando stare l' altre cose, che averebbono bisogno di più lunghe ricerche) che altra sorte di flauti si addoprava ne' Cori, altra ne' Cantici. Aggiunghiamo a Diomede un altro Grammatico, non meno famoso di lui, Elio Do-

na-

nato, il quale tra le altre cose della Commedia scrive così: *Diverbia Histriones pronuntiabant. Cantica vero temperabantur modis non a Poeta, sed a perito artis Musicae factis, neque enim omnia iisdem modis in uno Cantico agebantur; sed saepe mutatis, ut significant quod tres numeros in Comoediis ponunt; quod tres continet mutatos modos Cantici illius*; e poco dopo: *Huiusmodi adeo carmina ad tibias fiebant, ut his auditis multi ex populo ante discerent, quod Fabulam acturi scenici essent, quod omnino spectatoribus ipsis antecedens titulus pronunciaretur*; cioè. *I Diverbj erano dagl' Istrioni recitati; ma i Cantici si mettevano in Musica, non dal Poeta, ma da un esperto nell' arte; percioccbè non tutte le cose si cantano colle medesime arie nell' istesso Cantico; ma spesso si mutavano, come dimostrano quelli, che pongono tre numeri* (quali fossero questi numeri non lo dicono) *nelle Commedie, i quali contengono tre arie mutate di quel Cantico*: e poco dopo: *questi versi si accomodavano in modo al suono de' flauti, che uditi questi, molti del Popolo conoscevano, che Azione si aveva da rappresentare da' Comici in prima, che il titolo* (della Commedia) *che soleva andare innanzi, si recitasse agli Spettatori*. Ecco come Donato ancora egli, ove parla de' Diverbj, dice, che si recitavano, ove de' Cantici, che si cantavano: nè per altra causa nell' Inscrizioni di Terenzio si legge: *modos fecit, & modulavit*, che vogliono dire l'istesso; cioè, *il dar l'aria, e comporre in Musica*: la qual cosa facevano co' flauti di varie sorti, come si vede nell' istesse Inscrizioni: e sebbene gli Antichi non ci dichiarano, se quello, che faceva l'aria co' flauti (che in tutte le sei di Terenzio, fu quel Flacco di Claudio) componesse ancora le note del Cantico, che seguitava il suono del flauto; pare nientedimeno, che si possa credere di sì, non essendovi nominato altro Compositore, o come loro dicevano *Melopoeus*, che il sopraddetto Flacco di Claudio, che non l'averebbono taciuto, mentre eglino hanno lasciato in memoria i nomi del sonatore, e degli Attori principali, a i quali il Musico è superiore di grado.

Essendosi veduto, che nelle Commedie il Cantico si cantava, e i Diverbj si recitavano soli; ricerchiamo un poco quali fossero questi Cantici (de' Diverbj si sà benissimo quel che erano) dove consiste la maggiore, e più importante difficoltà. Dionigi Ronsfert, il quale ha scritto le annotazioni sopra il Rubeno del Padre Bettini, dice, che la divisione di Diomede si deve intendere dell' antica Commedia Latina, e non della nuova; percioccbè questa secondo lui non ha Cantici; anzi egli fa un presupposto, che i Cantici potessero essere come tramessi, staccati dal soggetto della Favola (che questo credo voglia dire quell' *Exodia*) le quali cose non veggo come elle si possano salvare, che non sieno contrarie a quelli, che ne hanno scritto e agli Antichi; ne sò donde egli abbia cavato questa distinzione di Commedia vecchia, e nuova, che è tutta cosa Greca, come è manifesto; dove le Commedie Latine erano tutte dell' istessa maniera, o almeno differenti solo tra di loro nello stile de' Poeti, o nella lingua più antica, o moderna, e non in quella guisa, che le Commedie vecchie, quali furono quelle di Aristofane, Crati-

 no,

no, Epicharmo, e altri, differivano dalle nuove di Menandro, Apollodoro, e d'altri infiniti; nè occorre, che io dica in che consistesse questa differenza, per essere cosa assai notoria, e potersi imparare da quelli, che hanno composto Poetiche. Ora perchè apparisca, che io non ho detto a credenza, che questa distinzione delle Commedie Latine di *antica*, e *nuova* è cosa sognata, e contraria agli Antichi; voglio riferire un luogo di Donato, nella sua Prefazione all' Andria di Terenzio, dove egli dice chiaramente, che in quella Commedia sono i Cantici (la quale non credo già, che si possa chiamare vecchia): le parole sono queste: *Diverbiis, & Canticis lepide distincta est, & successu spectata prospero*, e quel che segue.

Dalle sopraddette cose si è conosciuto, che le Commedie Latine in alcune parti si cantavano; ora dimostriamo, il medesimo essersi fatto nelle Tragedie Greche. Aristotile nella Sezione XIX. de' suoi Problemi, nella quale tratta delle cose musicali, ne ha uno, che per essere molto notabile in materia di Musica antica, e quadrare per eccellenza al proposito nostro, lo voglio quì porre tutto. Le parole sono queste: *Διὰ τὶ οἱ ἐν Τραγῳδίᾳ Χοροὶ ὐθ' ὑποδωριςὶ ὐθ' ὑποφρυγιςὶ ᾄδουσιν, ἢ ὅτι μέλος ἥκιςα ἔχουσιν αὗται αἱ ἁρμονίαι ὗ δεῖ μάλιςα τῷ χορῷ; ἦθος γὰρ ἔχει ἡ μὲν ὑποφρυγιςὶ πρακτικὸν, διὸ καὶ ἐν τὸ τῷ Γηρυόνῃ ἡ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται, ἡ δὲ ὑποδωριςὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ ςάσιμον, διὸ καὶ κιθαρῳδικωτάτη ἐςὶ τῶν ἁρμονιῶν· ταῦτα δ' ἄμφω χορῷ μὲν ἀνάρμοςα τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα· ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί· οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνον ἦσαν ἥρωες. οἱ δὲ λαοὶ, ἄνθρωποι, ὧν ἐςιν ὁ χορὸς· διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτὸ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος. ἀνθρωπικὰ γάρ. ταῦτα δ' ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι, ἥκιςα δὲ αὐτῶν ἡ ὑποφρυγιςί· ἐνθουσιαςικὴ γὰρ βακχική. κατὰ μὲν ὖν ταύτην πάσχομέν τι· παθητικοὶ γὰρ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσι. δι' ὃ καὶ αὕτη ἁρμόττει τοῖς χοροῖς. κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριςὶ καὶ ὑποφρυγιςὶ πράττομεν ὃ ὐκ οἰκεῖον ἐςὶ χορῷ. ἐςὶ γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεςι.*

Cur Tragoediarum Choris neque Subdorio, neque Subphrygio cantandi genere uti mos est? an quod modulum praestare concentus hi nequeunt, quo certe Choris magnopere opus est? Mores vero Subphrygium obtinet usui rerum deputatos. Quamobrem in Geryone excursus, & arma eo ipso concentu aguntur. Subdorium vero magnificum constans, graveque est: quocirca omnium maxime concentuum citharae adcommodandum. Sed haec ambo, ut Choris minime congruunt, sic scenis esse familiariora probantur: etenim scena Heroum facta dictaque simulat. Veterum autem solos Duces fuisse Heroas constat: populi, homines sunt, quibus Chori consistunt. Quapropter Choro competunt mores, modulique tranquilli, & flebiles; haec enim humana potius sunt, quae minus ceteri concentus praestare queunt, minimeque ipse Subphrygius: hic enim animos lymphatis similes reddit, cogitque debacchari. At vero Mixolydius nimirum illa praestare potest: itaque eo ipso affici possumus. Sunt autem patibiliores, qui invalidiores: quamobrem id genus Choro tribuimus: Subdorio vero, atque Subphrygio agimus, quod Choro non convenit. Est enim Chorus cliens quidam, curatorque otiosus: quippe qui benevolentiam dumtaxat his exhibeat quibus adest.

LE-

LEZIONE II.

SOPRA LA RAPSODIA

Recitata nell' Accademia della Crusca.

AVendo io considerato, Serenissimo Principe, Degnissimo Arciconsolo, Virtuosi Accademici, che fra le materie più convenienti a questo luogo, quelle, che di Poetica trattano, sono proporzionatissime; e fra queste parendomi le più belle, e pellegrine (se però il proprio affetto non m' inganna) quelle, che con la Musica hanno più stretta parentela; dopo avere alli giorni passati dimostrato, come io eredo a bastanza [beochè con un Discorso assai rozzo] che nelle Azioni antiche interveniva il canto ancora fuori de' Cori, e poi ragionato del Mimo, e dell' odierne Farse Francesi; oggi mi sono proposto di favellare di un soggetto, che non avrà forse meno di novità; cioè sopra la Rapsodia degli Antichi Greci; senza però scordarmi della dovuta brevità, sì per lasciare comodità agli altri di ragionare; sì anco per riservare qualche cosa in altro luogo, dove spero, mediante il benigno favore del Sig. Principe quì presente, di farvi sentire in pratica quello, sopra che oggi ragioneremo, e di darvi insieme qualche saggio della Musica da noi perfezionata, e arricchita notabilmente, con la scorta, e dottrina degli antichi Greci, per soddisfazione massimamente di coloro, che forse non danno piena fede a quello, che io abbia detto, o dicessi per l' avvenire in questo proposito; purchè le mie fatali avversità non facciano nascere qualche impensato intoppo, e prolungamento, che disturbi questa impresa: come tre anni sono mi successe in Roma nell' Accademia degli Vmoristi, essendovi Principe il Sig. D. Cammillo Colonna, il quale benchè con quei virtuosi Accademici favorisse questo mio pensiero; tuttavìa per la lunghezza di alcuni, che vi avevano parte, il negozio svanì affatto con qualche mio dispiacere per allora; ma da ricompensarsi, come io spero, fra poco in molto mio maggiore contento, se quest' usanza introdotta già da quella famosa Nazione, che fu maestra di ogni gentilezza, e polizia, e rinnovata da' più fioriti secoli, risorgerà ne' tempi nostri, e in questa Patria, con qualche aumento di gloria di chi la regge, e governa con tanta giustizia, e tranquillità, che fra gli strepiti di guerra, che d' ogn' intorno risuonano, godiamo pure con somma quiete, e riposo di questi ameni studj, e del consorzio delle amate Muse.

Ma venendo al proposto tema, e cominciando, come ricerca il buon metodo, dall' intelligenza, e sentimento del vocabolo, dico, che sebbene volgarmente per Rapsódia, o Rassodía s' intende una Poesìa, o al-

tro

tro Componimento da diverse cose rappezzato, e insieme unito, quasi come un Centone, così detto da' Latini; tuttavìa il vero suo proprio significato è una recitazione col canto di qualche Poema Epico, che sia convenevole alle pubbliche, e solenni Radunanze: il che dagli esempj, e testimonianze, che addurrò, si conoscerà esser verissimo. L'etimologìa di questo vocabolo alcuni la pigliano da ῥάβδος, che in Greco vuol dire *bacchetta*, e ᾠδὴ *canto*, quasi ῥαβδῳδία; fondandosi su questo, che i Recitanti solevano una verghetta di lauro, o di mortella, o di altra cosa simile tenere in mano. Altri (e con maggiore probabilità) dal verbo ῥάπτω, che vuol dire *cucire*, ne derivarono l'origine; perciocchè dicesi, che Pisistrato Tiranno di Atene (altri dicono Hipparco suo figliuolo) come quello, che era affezionatissimo alla Poesìa d'Omero, ritrovandosi allora i di lui versi sparsamente, e senza niun' ordine notati, diligentemente insieme gli raccolse, e in certe membra ordinaramente divise, nelle quali ancora oggi vediamo spartita così l'Iliade, come l'Odissea, insino al numero di ventiquattro ciascuna, quante sono le lettere del loro Alfabeto; avvengachè non manca qualche Scrittore, che a' Grammatici, i quali furono dipoi, cotal divisione attribuisce: anzi Giulio Cesare Scaligero, da un verso d' Esiodo giudiziosamente raccoglie, che la cosa ha molto più antica origine; poichè si vede, che appresso di lui questa voce ῥαψωδεῖν null'altro significa, che comporre, il chè è quasi un cucire un verso dopo l'altro. Basta, che tale scompartimento dell' Opere di Omero è equivalente a quello, che i Latini fanno in Libri, e i nostri Toscani in Canti; con questa differenza però, che appresso i più Antichi non si distinguevano le Rapsodíe di Omero da' numeri, e ordine loro, prima, seconda, e terza; ma dalle materie, che contengono. Verbigrazia il Catalogo delle Navi, la morte di Ettore, l'occisione de' Proci &c. Rapsodìa dunque prendevasi per un Poema, o parte di Poema di convenevole grandezza, per recitarsi, o anco cantarsi in pubblico; e Rapsódi si dicevano quelli, che tale mestiero professavano, i quali non ha dubbio, che dovevano essere guerniti di tutte quelle qualità, che per tal'esercizio si richiedono: come di bella presenza, di sonora, e soave voce, di perizia del Canto, e dell' Azione oratoria, o Istrionica, detta da' Greci ὑποκρίσις. Tali senza dubbio furono quelli, che Dionigi Tiranno di Siracusa, per natura molto ambizioso, e che si piccava di Poeta esquisito, soleva mandare a' giuochi Olimpici a recitare le sue Poesìe, acciò meglio comparissero in quella così solenne celebrità, ed egli ne fosse da più reputato. D' alcuni di loro si è perpetuata la memoria ne' libri di Platone, di Ateneo, e di altri; cioè di Gione, Metrodoro, Mnasione, Cleomene, Egesia, Ermofanto, e Simonide dal Zante, i quali propriamente credo, che fossero Comedianti di professione; massime che di Egesia ne abbiamo qualche certezza. Furono anco chiamati Omeristi, per lo spesso recitare, che facevano de' versi d' Omero, il quale fu tenuto, come ognuno sà, appresso gli antichi Greci, quasi per un oracolo, e Dio della Poesìa; e il pri-

primo, che gli facesse sentire nel Teatro, fu Demetrio Falereo. Non proferivano però solamente le Omeriche Poesìe; poichè si legge, che anco quelle degli altri Epici illustri, come di Esiodo, e di Empedocle furono recitare; anzi de' Poeti iambici, come di Archilocho, e Simonide: de' Tragici, come di Eschilo, e Sofocle, e degli Elegiachi, come Minermo, e Focilide. Dico di più, che tanto oltre arrivò la Greca curiosità, che insino i Componimenti prosaici furono da' Rapsodi recitati in pubblico Tearro, e rappresentati col gesto, come de' Dialoghi di Platone riferisce Plutarco, e delle Storie di Erodoto Ateneo. Raccontasi anco questa particolare usanza, che quelli, che dovevano rappresentare l'Iliade, uscivano in pubblico, tenendo in mano una bacchetta di alloro tinta di rosso, per dinotare forse le occisioni, e 'l sangue; ma i Rappresentatori dell' Odissèa la portavano gialla; perciocchè questo colore agli esuli si attribuiva. Quanto poi a quello, che scrive il Glossatore di Aristofane (onde lo prese Eustazio) che chi recitava Eschilo, soleva tenere in mano un ramuscello di mortella, e chi Omero di alloro il teneva; crederei, che ciò si dovesse intendere piuttosto delle private conversazioni, per esempio de' Conviti, e Festini, ne' quali molte sorti di gioconde Poesìe solevano cantarsi; verbigrazia gli Scolj (de' quali molte cose scrissero Aristosseno, e Dicearco appresso Ateneo) che delle pubblice, o ordinarie solennità. Tra gli soprammentovati Rapsodi chiarissima risplende la fama di Gione Sciotto, sotto il cui nome scrisse Platone il Dialogo del Furore poetico. Meritò costui grandissima lode in molte sorti di Poesìe, che felicemente trattò, e massime nelle Tragedie, nelle quali gareggiò co' migliori Compositori dell' età sua; e in molte corrispondenze restò superiore. Fu degli Omeridi, cioè de' discendenti di Omero: onde non è maraviglia, se particolare studio ponesse nel mantener viva la memoria di quello, per cui la sua vita si rendeva tra gli altri riguardevole, e pregiata. Ma dal mentovato Dialogo di Platone si conosce in quanta stima già fossero queste Rapsodie; poichè non solo in Atene era lo spettacolo, e concorso di tal sorte di Recitanti nelle gran feste Panatenaiche; ma anco in Epidauro nelle solennità di Esculapio, dove Gione fu dichiarato vincitore: anzi, come mi giova di credere, nell' altre più famose Città della Grecia. Pare eziamdìo, che avessero ne' più antichi tempi, una loro particolare festa, della quale fa menzione Atenéo nel principio del libro settimo. Alla Rapsodía rapportano alcuni, come sue specie l' Ilarodia, Magodia, e simili altri poemetti, perlopiù ridicolosi, e allegri, che si rappresentavano, e atteggiavano in pubblico da un Cantante, con l'accompagnamento del suono: ancorchè piuttosto tengano un luogo mezzano tra la Rapsodía, e l' Mimo. L' Ilarodia (il cui nome si deriva da ἱλαρὸς *allegro*, e ᾠδὴ *canto*) benchè, come suona il vocabolo, contenesse materie allegre, e gioconde; tuttavìa participò alquanto più del grave, che la Magodia suddetta, la quale per l'ordinario ritraeva all' osceno, anzi che nò, e spesse volte rappresentava Incantesimi, e altre magiche operazioni: onde il suo voca-

cabolo derivò. L'Attore di essa, che Magodo parimente si chiamava, soleva comparire in palco con tamburini, cembali, e simili arnesi ridicoli, cantando al suono di un Flauto, o di qualche Instrumento da corde, che da un Fanciullo in ciò esperto era maneggiato: come anco si praticava in un altra specie, che propriamente *Lysiodo* si diceva; ma con tale diversità, che in questo si rappresentavano azioni donnesce in abito virile, e per il contrario s'introduceva il Magodo vestito da donna, e imitando fatti, e negozj virili; ma l'Ilarodo stava più sul grave, e compariva vestito da uomo in abito bianco, con gli stivaletti in piede ne' più antichi tempi; ma ne' più bassi con le pianelle aperte alla Greca, che κρηπῖδες si chiamavano, portando in testa una corona d'oro, conforme all'usanza de' Citaredi, e simili personaggi, ne' quali si poneva gran cura, che facessero di se leggiadra, e pomposa mostra. Le quali sorti di Poesie si può credere, che comunemente servissero per framessi, e intermedj delle giuste, e più intere Azioni dramatiche, che ne' Teatri si rappresentavano: dove la Rapsodía, siccome per origine di tempo più antica, così per la qualità sua più nobile, e autorevole, prima, che i Teatri si fabbricassero, fu da' Greci esercitata, comparendo i suoi Rappresentatori sopra un pulpito, o altro luogo eminente, dove da tutti fossero e veduti, e sentiti. Per una spezie di Rapsodía possiamo oggi rassegnare quella recitazione de' Poemi, che da' giovani studenti si suol praticare, o in qualche Scuola, o Sala, o Oratorio, piuttosto per loro esercizio, che per mostra d'arte esquisita, e perfetta; poichè sebbene non v'interviene il vero canto, e accompagnamento d'Instrumenti musicali; nulladimeno, perchè in qualche parte vi si altera il tuono della favella, con l'appressarsi al vero canto (onde tutti i Poeti si vantano di cantare) ancorchè il gesto non vi sia interamente espressivo, e istrionico, qual' era quello degli antichi Rapsódi; contuttociò, se convenientemente si fa, si può riporre, come mezzano tra le due maniere estreme, l'una più semplice dell'Oratore, l'altra più artifiziosa del Commediante, come anco il canto de' Poemi, per testimonianza di Albino antico Musico Latino citato da Boezio, tiene un luogo di mezzo, tra la semplice favella, e 'l vero canto melodico. Per intelligenza del che devesi notare, che sebbene il volgo non discerne alcuna differenza di acuto, e di grave nel parlare comune; tuttavìa chi ha qualche tintura di Musica, agevolmente riconosce in ogni sorte di favella, e in qualunque linguaggio (benchè lo Scaligero per altro circospettissimo, l'attribuisca a' soli Piemontesi in Italia, e in Francia agli Overgnati) alcuna diversità d'intervalli, eccettuatene le cantilene de' Banditori, e quella noiosa pronunzia di alcuni Predicatori, che quasi tutte le sillabe proferiscono sotto un solo, e uniforme tuono: il che Fortunaziano Retore, con proprissimo vocabolo chiama *Monotoniam*. Ora stante questo, chi pronunzia i versi, come spesso addiviene, con qualche energìa, ed affetto, manifestamente si sente alterare alquanto più il tuono della voce, e usare più spessi, e determinati intervalli, che non si fa

si fa semplicemente favellando, e molto più ciò si sente, quando in tuono forzato, e melodico si canta l'aria di alcuna ottava, o altra simile cantilena; la quale è veramente quella sorte di canto più confacevole alle vere Rapsodíe, che comunemente, e bene si chiama *Stile Recitativo*; benchè quanto all' uso, e applicazione, confesso di non soddisfarmene interamente; poichè s' io miro alle autorità degli Scrittori antichi, e a molte ragioni importanti, mi pare più convenevole a' Pulpiti, e Poemi di genere misto, che alla Scena, e a Poesìe rappresentative: concedendo però, che quando si recitino secondo l' uso d' oggi le Azioni intere in Musica, non sia sproporzionato a' Prologhi (e fede ce ne fa quella bellissima melodìa dell' Euridìce) Narrazioni, Colloquj, e simili passi, dove non si esprime gran commozione di affetto; ma perchè di queste cose più sottilmente ho discorso altrove, come del modo da tenersi per rimettere in uso le Rapsodíe, nel mio Discorso *sopra la perfezione delle Melodìe*, e in che differiscano lo Stile recitativo, rappresentativo, ed espressivo nelle Annotazioni sopra il Compendio, Discorsi tutti già pubblicati, per non ripetere contro il mio genio, e costume, cose di già dette, e per mantenermi ne' termini della brevità propostami, e non recarvi soverchio tedio con ragionamenti fatti in fretta, e privi di ogni ornamento, quì volentieri finisco: cedendo il luogo ad un altro, che le vostre purgate orecchie possa meglio appagare.

LEZIONE III.

SOPRA IL MIMO ANTICO,

Recitata nell' Accademia della Crusca.

Conciossiacosachè nell' ultima Accademia, Serenissimo Principe, Degnissimo Arciconsolo, Virtuosi Accademici, si sia cominciato a trattare del modo da tenersi in eleggere, e rappresentare in Palazzo questo Carnevale qualche Azione Dramatica; la qual materia già avevo per le mani nelle Lezioni cominciate da me sopra la Musica Scenica: essendo sopra ciò stato richiesto il mio parere, mi riserbai col vostro piacimento a soddisfare insieme alla dimanda, e spiegarvi nella presente Lezione intorno a ciò un mio concetto, che già è molto tempo mi si rivolge per la mente. Il che farò con quella maggiore brevità, che è convenevole a chiunque dee lasciar luogo agli altri di ragionare, e con quella schiettezza, e sincerità, che singolarmente ci deve essere a cuore, dove si tratta di cose concernenti in qualche parte la gloria, e soddisfazione de' Padroni. Primieramente non posso se non commendare l'avviso datoci dal Serenissimo Sig. Principe quì presente, di proporre varj soggetti, ed esaminarli, e dispotli nelle sue parti, o scene, prima di comporvi il Drama, e che ciò si debba fare non da un solo Compositore, come comunemente si pratica, ma da diversi, acciò maggiormente si renda dilettevole l' Azione, per la varietà dello stile, e de' concetti, che quindi ne seguirà. Ma prima, che ciò si effettuasse, io loderei, che si consultasse un poco, se con tale occasione mettesse conto di rinnovare un costume antico, che già regnò ne' fioritissimi tempi del Romano Imperio, e che più oggi si osserva in un paese, dove non meno, che altrove si professa ogni sorte di gentilezza, e di bizzarria; avendo sempre risguardo in questa deliberazione al luogo dove s' ha da recitare, a' Recitanti stessi, e a chi vi deve intervenire; la qual cosa mettendosi in esecuzione, mi giova di credere, che sia per ridondare in gloria di questa Patria, e di chi con tanta giustizia, e tranquillità la regge, e governa; poichè da molte altre cose, che quì felicemente sono risorte dopo un lungo silenzio, cagionato da tante rovine de' Barbari, per opra, e industria de' Fiorentini ingegni, grandissima reputazione, e onore vediamo, che essi ne hanno conseguito appresso le Nazioni straniere, e la posterità tutta. Nè debbiamo temere, che questa novità, come tal volta succede, sia per essere ripresa da certi troppo severi censori; mentre sappiamo essere stata praticata felicemente sotto quel potentissimo Imperio, e ancora oggi studiosamente mantenersi in un Regno di Francia. Dico dunque

che

che a me piacerebbe, che non una, ma due Azioni si rappresentassero; la prima in genere grave, e alquanto più lunga; e la seconda assai breve, di materia ridicola, e piacevole; cioè, che prima s' introducesse in scena una Tragedia, ma non di quelle, che finiscono in pianti, e lamenti (che comunemente non sono così grate) ma in festa, e allegrezza. Questa doverebbe durare meno di tre ore; e l' altra un ora in circa; sicchè tutto il trattenimento, compresovi i Balli, Moresche, e simili giuochi, non eccedessero ore quattro in circa. Quest' Azioncella ridicolosa, che io dissi praticarsi in Francia a esempio degli Antichi, dopo le Tragedie, e altre Azioni gravi, e malinconiche, per raddolcire le orecchie degli uditori, amareggiate forse da soverchia mestizia, comunemente da loro si dicono *Farces*, sonando detta voce in loro lingua, *ripieno*, dal verbo *farcir*, che è Latino *farcire*, *riempiere*: vocabolo comune anco a i Cuochi, come parimente in nostra lingua. Da molti in Italia si chiama anco *Farsa*, sebbene è più conosciuto il vocabolo, che l' uso. Questa appresso di loro tiene il luogo de' nostri Intermedj, i quali per dirne liberamente il mio parere, poco mi paiono proporzionati all' esquisitezza de' Teatri ben regolati, e che l' usarli non sia cosa molto lodevole, nè che faccia buoni effetti; prima, perchè l' intessere, come si usa, due Azioni insieme, affatica troppo la mente, e l' attenzione degli spettatori, i quali non vanno a simili spettacoli, per applicare di soverchio il cervello, e stemprarsi, come si dice, la testa con troppo fissarla; ma piuttosto per ricrearsi con un certo relassamento, come dicono i Latini, con mediocre attenzione, ed applicazione delle potenze dell' anima. Ora chi è quello, che possa senza molta fatica, e disagio, ricordarsi di tante faccende diverse, di tanti variati personaggi, di tanto frequenti scene, che in due Azioni insieme connesse, di necessità si comprendono; massime secondo l' uso d' oggi, d' introdurre tanti Interlocutori, e di allungare tanto i Drami: onde il più delle volte recano, e noia, e stanchezza, e sonno a' poveri spettatori; come succedè agli anni passati in Roma, ad una, che fu rappresentata in Musica, la quale non meno di ott' ore durò; benchè buona parte ne fosse stata levata. Molto più tolerabile è dunque l' introdurre dopo l' Azione più seria, una di queste Farse, o Commedietta piacevole, che smembrarla, e confonderla con l' interposizione di questa fra un Atto, e l' altro; poichè in questa forma finita l' Azione più seria, l' uditore per avventura stanco, e dal tedio, o dal sonno oppresso, si rinvigorisce di nuovo, preparandosi ad una Azioncella, che per la brevità, e la semplicità del gruppo, di mediocre attenzione ha di mestieri. Mi diranno forse, che gl' Intermedj molte volte servono per far comparire le diverse scene, e sontuose apparenze, che nelle Sale de' Principi si sogliono con stupore rimirare: ed io risponderò, che l' istesso, è molto più a proposito, si può fare nelle parti medesime delle Azioni principali, purchè abbiano il soggetto, che lo comporti. Altri diranno, che s' introducono spesso per far sentire qualche Musica; ed io replicherò loro, che molto me-

meglio ciò si può fare ne' Cori stessi, che pure sono parti delle Tragedie, i quali senza comparazione diletteranno molto più se saranno guidati, come conviene, che non fanno queste freddissime cantilene, che comunemente si odono dietro le scene. Altri poi con maggiore fondamento mi replicheranno, che gl' Intermedj servono per dare riposo agli Attori, e agio di mutare gl' abiti, aggiustare le macchine, e altri arnesi scenichi: a i quali rispondo, che gl' Intermedj per questo non sono necessarj; imperocchè nelle Tragedie bene osservate, e per così dire regolari, a ciò supplìscono i Cori: nelle altre Azioni poi, dove questi non entrano, non ci manca modo di tramezzare gli Atti con Balli di variate sorti, con Moresche, e simili altri giuochi; anzi a ciò ottimamente può supplire un concerto d' instrumenti, o sinfonìa, che non minor diletto recherà, che gl' Intermedj predetti. Per conclusione, io sarei di parere, che si componessero da tre, o quattro Accademici, che saranno giudicati più idonei, due Azioni: una seria, cioè da uno, o due, che maggiore talento vi avranno: e se vi saranno i Cori ad un altro Poeta, che ne' versi Lirici abbia maggior genio, si potrà darne la cura; e della Farsa similmente lasciarne il pensiero ad ogni altro, che nelle materie burlesche, ridicolose, e satiriche abbia maggior grazia, e talento naturale, che non ci mancheranno in quest' Accademia persone Compositori eccellenti in tutte queste specie diverse. Con questo espediente, credo io ogni cosa si aggiusterebbe; perchè si darà sodisfazione a tutti, così a quelli, che si dilettano di materie gravi, come a quelli, che di cose gioconde, e festevoli solamente si appagano. Si potrà impiegare maggior numero de' Signori Paggi, così nel recitare, come nel ballare, ed altri esercizi cavallereschi, ne' quali si mostra non meno la naturale disposizione, e leggiadrìa del corpo, che l' acquistata con l' arte, e la buona disciplina. Possiamo anco aggiugnere, che se l' Azione sarà di quelle gravi, e tragiche, non solo vi sarà più da imparare; ma si potrà molto più convenientemente fare apparire la magnificenza dell' apparato, e delle scene, che se si recitasse un Azione comica, e civile; disordine notato già nella passata Accademia dal Sig. Trito. E' vero, che ci sarebbe da discorrere molto sopra i Cori, e loro melodìa, e passeggio; intorno alle quali cose oggidì siamo molto lontani dalla buona strada battuta già dagli Antichi, come in altra occasione, se così vi sarà a grado, mi dà l' animo di dimostrarvi. Ora perchè pare convenevole per prova di quello, che io dissi di sopra, circa l' uso tenuto dagli antichi Romani, d' introdurre dopo le Tragedie immediatamente il Mimo, o Farsa, per cancellare ogni mestizia de' lacrimevoli casi di quelle, che io ne rechi in campo qualche notizia con le autorità di Scrittori autentici, se non v' è discaro ne accennerò qualche cosa. Il Mimo dunque detto dal verbo μιμέω, che vale *imitare*, fu una sorte di Favola, o Drama (sebbene *Mimus* si piglia anco per l' Attore) d' invenzione Greca, e di molte specie; perchè altri furono i Mimi di Sofrone, e di Senarco, amendue Poeti Siciliani, mentovati da Aristotile nella Poetica, intorno a i quali gran

gran contrasto muovono gl' Espositori, se furono dettati in versi, o in prosa, e tanto furono stimati già dagli Antichi, che dopo la morte di Platone, come alcuni riferiscono, fu trovato sotto il suo capezzale il libro del predetto Sofrone: altri quelli, che si usavano in Roma, ne' quali fiorirono massimamente al tempo di Cesare Gaio, Laberio Cavaliere Romano, e Publio Siro di condizione Libertina: e così molto diversi furono quelli, che Plutarco nelle Questioni conviviali chiama ὑποθέσεις, cioè *soggetti*, i quali erano più lunghi, e setj di quelli, ch' egli dice nominarsi παίγνια, che suona in nostra lingua *burle*, o *scherzi*. I primi senza fallo rassembravano l' odierne Rappresentazioni d' Italia, e quelle, che gli Spagnuoli chiamano *Autos*, cioè *Atti* per lo più di materie spirituali, quali io veddi già rappresentare in Madrid alla presenza di sua Maestà, con gran diletto di quella Corte; benchè in maniera assai semplice, e senza grande arte. Tali anco sono quelle Azioni, che in Francia per trattenimento de' Terrazzani, di luogo in luogo sogliono da alcuni mediocri Attori in alcune solennità farsi vedere. Alla seconda sorte poi si riferiscono senza dubbio i Componimenti de' sopramentovati Laberio, e Publio, e così di altri Poeti, che dipoi fiorirono in Roma, come Gneo Matio, e Filestione, e similmente le Farse de' Francesi; anzi per poco le nostre Commedie, e massime di quelle più ridicolose, e piene di motti, e facezie. Del che nessuno si maravigli; perchè sebbene nella materia, ch' è per lo più d' innamoramenti, matrimonj, inganni de' Servi, rassomigliano la Commedia Latina, e così nel gruppo, e scioglimento di esso (dove i Mimi erano più semplici, e meno intrigati) tuttavìa se rimiriamo alla favella, e al soverchio ridicolo, e contrafacimento, le troveremo più simili al Mimo de' Latini, che alla loro Commedia, e alla nuova de' Greci, eccettuatene alcune poche, come quelle del Cecchi, dell' Ariosto, del Bentivogli, e simili. Questi Mimi, benchè per lo più trattassero di materie oscene, onde Ovidio disse: *Scribere fas est imitantes turpia Mimos*; tuttavìa talvolta stavano assai sul grave, e contenevano bellissime, e moralissime sentenze; molte delle quali ci sono rimaste, cavate già da' Mimi di Publio Siro, e attribuite ne' tempi più bassi da alcuni Scrittori a Seneca; verbigrazia: *Heredis fletus sub persona risus est: & ab alio speres alteri quod feceris. Comes iucundus in via pro vehiculo est*. Erano ben sempre pieni di motti arguti, e faceti, e in somma facevano particolare professione di muovere il riso con ogni sorte di burle, scherzi, imitazioni affettate de' volti, e costumi umani, molto più licenziosamente, che nella Commedia, e con più largo campo. La favola era breve, e ingegnosamente tessuta di qualche caso finto, o seguito; massimamente in Alessandria, Città già molto abbondante di ogni sorte di lusso, ed abitata da uomini grandemente ingegnosi, ed amatori di Festini, Giuochi, e di ogni altra festa, e allegria. Si terminavano poi queste Favole per lo più improvvisamente, e come dicono *ex abrupto*: nel che particolarmente si diversificano dalle Commedie moderne, e Terenziane: sotto la quale specie (come io dissi

di

di sopra) si comprende la nuova de' Greci, nella quale Menandro, Apollodoro, e altri fiorirono; e comunemente di versi Iambici si componevano, come dalle reliquie, e rottami di Laberio Siro, e Filistione apparisce. Assai simili a i Mimi furono le Atellane de' più antichi Romani, le quali presero il nome da Atella, Città di Terra di Lavoro, ch' era poco lontana da Aversa, fabbricata dipoi da' Normanni delle rovine di quella: dove si usava la lingua Osca, che dovea essere intesa da' Romani, piuttosto per la vicinanza, e comunicazione di questi popoli, che per l' affinità, che aveva con la Latina. Non ardirei già di affermare, se ne' primi tempi, che furono introdotte in Roma, il loro linguaggio era Osco, o pure Latino: basta, che negli ultimi tempi Latinamente furono composte; come da alcuni versi di Lucio Pomponio Bolognese, e di Quinto Novio si conosce. Queste ancora tendevano assai al ridicolo, anzi al satirico, e mordace, quasi come le Tragedie satiriche de' Greci, alle quali corrispondono in parte le nostre Pastorali, e molte volte anch' esse toccavano dell' osceno, e licenzioso. Stimo bene, che fossero alquanto più rozze, e semplici de' Mimi, come comportava la qualità di quel secolo, e Paese. Con tuttociò la gioventù Romana molto se ne compiacque: e perchè ne' primi tempi da onorati Cittadini furono rappresentate, quindi durò l' usanza, come Tito Livio attesta, che sebbene tutti gli altri Attori scenichi, da questo esercizio erano reputati infami, e perdevano la Cittadinanza, i Rappresentatori delle Atellane solamente avevano questo privilegio di non essere compresi tra gli altri, e di non essere cassati, come dicevano dalla Tribù. Ma quello, che più importa a sapersi è, che ne' tempi di Cicerone, come egli medesimo attesta, si cominciarono dopo le Tragedie a introdursi i Mimi, e non le Atellane come prima si faceva; per avere, credo io, cominciato i Romani in quel secolo a gustare le delizie Greche, e Asiatiche, ed affezionarsi all' usanze forestiere. E' anco da notare, che *Exordia* si dicevano queste Farse, Mimi, Atellane, o parti di esse dal nome ἔξοδος, che vuol dire *Uscita*; perciocchè terminavano gl' altri spettacoli più gravi, avanti che il popolo uscisse del Teatro, ed *Exodiarii*, quegli che n' erano Attori. L' antico Scoliaste di Persio così dice. *Exodiarius apud veteres in fine ludorum intrabat, qui ridiculus foret, ut quidquid lacrymarum, ac tristitiæ collegissent ex Tragicis affectibus, huius spectaculi risus detergeret*. Tito Livio pare che accenni, che servissero d' Intermezzi all' Atellane stesse, dicendo nel sopraddetto luogo così: *Iuventus Histrionibus fabellarum actu relicto, ipsa inter se more antiquo ridicula intexta versibus actitare coepit, quae inde Exodia appellata: consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt*; e Giuvenale: *Urbicus exodio risum movet Atellanae*: avvengachè ciò si possa intendere, che detti Essodj fossero inseriti nelle Atellane, come vere loro parti, e non come Intermedj; e che Catullo per soprannome Urbico, Poeta Atellano, movesse il riso con un Essodio, o Farsa Atellana; prendendo *Exodium Atellanae* per l' Atellana istessa, che serviva d' Essodio in quella forma, che si dice: *Urbs Florentiae, pro Urbs Florentia*:

tia: ovvero, perchè anticamente i giuochi fcenici duravano i giorni interi, rapprefentandofi più Tragedie, e Commedie l'una dopo l'altra a concorrenza de' Poeti, e degli Attori fteffi, e tra un Azione, e l'altra s'interponevano altri paffatempi, per trattenimento del popolo, come Balli, Sinfonie, Danzatori fulla corda, detti *funamboli*, Giocolatori, e quelli che fanno le forze, detti *Petauriftae*, e fimili, e alcuna volta quefti Effodj, o Commediette ridicolofe; allora pare, che gli convenga il nome d'Intermedj [benchè oggi fi frammettino tra gl'Atti di un ifteffa Azione] e di Farfe, o di Effodì, in quanto che feguono le Azioni più ferie; ma il vero nome antico degl' Intermedj è *Epifodium*, quantunque alcune volte fi prenda per le digreffioni de' Poemi eroici, e per le parti delle Tragedie frappofte tra un Coro, e l'altro appreffo Ariftotile nella Poetica. Ecco Suida, che amendue i fignificati gli attribuifce. Επεισόδιον τὸ εἰς τὰ δράματα εἰσαγόμενον κατὰ προσθήκην καὶ αὔξησιν τινα τοῦ δράματος. ἢ τὸ εἰσφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν ἔξω τῆς ὑποθέσεως. cioè: *Epifodio, quello che s'introduce nelle Azioni per un aggiunta, ed accrefcimento dell'ifteffa Azione*: ovvero, *quello che fi aggiunge al Drama per cagione di rifo, fuori del foggetto propofto*. Quello ancora aggiugnerò de' Mimi, che *Planipedes* anco fi dicevano i loro Attori; perchè *plano pede agebant*, cioè a *piedi nudi*, e non come i Tragici, col coturno, o ftivaletto rilevato, nè come i Comici col focco, cioè fcarpetta alla Greca; benchè altri Grammatici voglino [il che non piace allo Scaligero, e con ragione] effere ftati così detti, perchè *de plano agebant*; cioè *in terra*, e non fu i palchi, o fcene; effendo pur certo, che ancora effi recitavano ful Profcenio, come gli altri Attori. Nel rimanente io crederei, che quella fpecie di Commedie Latine, che per teftimonianza di Diomede, e di Donato, fi chiamavano *Tabernarie*; perchè la loro fcena confifteva in Taberne, cioè Botteghe, e Cafette vili, e non in Cafe cittadinefche, come la Comedia, nè in Palazzi, come la Tragedia, nè in Bofchi, e Spelonche, come la Satira, al Mimo fi debba riferire. Il Padre Stefonio Gefuita, uno ne compofe con mirabile ingegno, per avere felicemente imitato gl'Antichi fenza modello, e con elegante, e graziofa favella Latina; il quale contiene materie fcolarefche, e fu già rappresentato con grande applaufo in Roma nel Collegio Romano, per trattenimento di quei giovani.

LE-

LEZIONE IV.

SOPRA LA MUSICA SCENICA

Recitata nell' Accademia della Crusca.

LA grata, e benigna udienza, Serenissimo Principe, Degnissimo Arciconsolo, Virtuosi Accademici, che questa Estate passata vi compiaceste di dare a tre miei Discorsi (il primo de' quali fu sopra il recitare in scena col Canto, il secondo sopra la Rapsodia, e il terzo sopra il Mimo antico) mi fa sperare al presente, che non vi abbia ad essere discaro, che io continui, e ripigli il filo del primo di essi, allora da me interrotti, per venire finalmente a quello, che è più importante, e nuovo, e che (per quanto ho presentito) porgerà occasione ad alcuni elevati ingegni di esaminare sottilmente questa mia nuova dottrina, e di raffinarla con la forza degli argomenti; in quella guisa che succede al ferro, quando dal martello percosso, a maggior purità si riduce. Cosa, che per ogni conto a me dee esser gratissima; poichè al pari di ogn' altro fo professione d' essere della verità seguace, e amico; sapendo benissimo, che le modeste, e costumate contese, che quì si praticano, sono attissime a scoprire il vero; comecchè per l' opposito niuna cosa più l' offuschi, e l' allontani dal nostro intendimento, quanto quegli ostinati, e strepitosi contrasti, che per la maggior parte delle Scuole, in maniera sofistica, si sogliono oggi praticare; dove per certo l' antico proverbio riesce verissimo: *nimium altercando veritas amittitur*. Ricominciando dunque il tralasciato Discorso, in primo luogo recherò in campo alcune altre testimonianze (oltre le addotte già) le quali provano, che fuori de' Cori ancora intervenisse appresso gli Antichi il Canto nelle Scene. Secondo, per via di simili prove farò manifesto, che non si cantavano le Azioni, per esempio Tragedie intere; contro quello, che a' tempi nostri con falso presupposto d' imitare gli Antichi si pratica, e quali parti si cantassero, e quali nò. Terzo, con molte, e importanti ragioni m' ingegnerò di mostrare, che cotale usanza è molto migliore, e più lodevole dell' odierna, come quella, che di molte, e singolari utilità, e vantaggi ne fa godere. Sebbene dunque i due passi di Aristotile, e di Tito Livio da me allegati, parlano tanto chiaramente, che se volessimo conformarci con lo stile del Foro, e de' Tribunali, potrebbono bastare tuttavia per soprabbondare in prove, e sodisfare maggiormente alla curiosità vostra: anderemo pure altri esempi raccogliendo, per confermazione della comune, e vera opinione de' dotti, che dagli Antichi non ne' soli Cori, ma in altre parti ancora delle loro Azioni dra-

dramatiche la Musica, e l'Canto si adoprasse. Scrive Suetonio nella vita di Nerone queste parole. *Tragoedias quoque cantavit personatus*: e poco appresso. *Inter cetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excoecatum, Herculem insanum*: i quali tutti erano soggetti Tragichi. Diranno forse quelli, che a i soli Cori stimano confarsi la Musica, che Suetonio non dice, che Nerone cantasse in scena, nè come si cantavano ordinariamente le Tragedie. E che accade, ch' egli lo dica, se, essendo questi argomenti tragichi, non si può credere altrimenti, se non ch' esso gli cantasse in quel modo appunto, che si cantavano allora per le scene? massimamente insegnandoci il medesimo Suetonio, ch' egli recitò, e cantò in scena primieramente in Grecia (dove andò a posta per provarvisi) poi in Napoli, allora città Greca, appresso ne' suoi giardini in Roma; dove parendogli di essersi assai esercitato, e posta giù la vergogna (se pure alcuna n' ebbe già mai) volle ultimamente tra gli altri Commedianti cantare in pubblico spettacolo del popolo Romano. L' istesso Suetonio sul fine della vita del medesimo, dice così. *Observatum etiam fuerat novissimam fabulam eum cantasse publice Oedipodem exsulem*. E chi non sà, che questa è una delle principalissime Tragedie antiche? E nella vita di Caligola: *Canendi, ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret quominus, & Tragoedo pronuntianti concineret, & gestum Histrionis, quasi laudans, vel corrigens palam effingeret*. Quindi è che Prudenzio antico Poeta Cristiano chiama il Tragedo *Tragicum Cantorem*:

Vt Tragicus Cantor ligno tegit ora cavato
Grande aliquid cuius per hiatum crimen anhelet.

Onde anco procede, che grandissimo conto si faceva di un Tragedo dotato di soave, e sonora voce; e perciò si legge nell'istessa vita: *praedulcis vox Tragoedo*; e in un antica Inscrizione: TRAGICA QUOQUE VOCE PLACEBAM: anzi cotanto si dilatò tale usanza di recitare le Tragedie col canto, che i Greci de' tempi più bassi, e fino i più moderni, chiamano universalmente le cantilene τραγοδήματα, i Cantori Τραγοδῆται, e il cantare τραγωδεῖν, come si può vedere dalli Scolj, o Glose delle Fenisse di Euripide, e da quelle di Teocrito, dove in più luoghi τραγωδεῖν si espone μέλπειν, cioè *cantare assolutamente*. Luitprando Pavese, il quale visse intorno a trecento anni fa, e scrisse assai leggiadramente per quei tempi delle cose succeduteli nella sua Ambasceria in Grecia, di ciò testimonianza ne rende, dove dice: *Post nonnulla inutilia tragoedimata, idest cantilenas, somno sese dedere*, con quel che segue. Anzi io vo congetturando, che insin nel tempo di Arriano Stoico, i Cantori si cominciassero appresso i Greci a chiamare Τραγωδοί. E che questo sia vero, ecco un luogo del terzo libro, cap. quartodecimo de' Ragionamenti d' Epitteto, che bastantemente ne assicura. ὡς οἱ καλοὶ τραγωδοὶ μόνοι ᾄσαι οὐ δύνανται, ἀλλὰ μετὰ πολλῶν· οὕτως ἔνιοι μόνοι περιπατῆσαι οὐ δύνανται: cioè, *Siccome i buoni Cantori non possono cantare da per se;*

così alcuni ſi trovano, che ſoli non poſſono paſſeggiare: dal che ſi vede, che Τραγωδοὶ, ſino in quel tempo, ſi prendevano per i ſemplici Cantori, e non per quella ſpecie, che da' più antichi Tragedi ſi appellavano; perchè niuno dirà, che queſti cantaſſero in compagnia di altri a guiſa de' Corici; l'ufficio de' quali era molto diverſo, e a loro propriamente ſi aſpettava il cantare in conſonanza. Ed è coſa degna di riſleſſione, che ſiccome i Greci nominarono alcuna volta i Cantori in comune, con queſto vocabolo ſpeciale Τραγωδὺς; così per l'oppoſito i Latini chiamaron talora i Tragoedi, e Comedi col nome generale *Cantores;* come fece Orazio nell' Arte poetica: *Donec Cantor vos plaudite dicat*: con la qual parola, come ognun ſa, ſi terminavano le antiche Commedie (il che in Plauto, e in Terenzio ſi vede) proferendoſi dagli Attori ſteſſi, unitamente da tutti (il che dicevano *Grex*) o pure da uno di loro, che nulla rileva. In confermazione del medeſimo, concedetemi, che io vi racconti un ridicoloſo caſo avvenuto in Abdera, città della Tracia, ſotto il Regno di Liſimaco, come vien riferito dal grazioſiſſimo Luciano nel principio del ſuo Trattato, *come ſi debba comporre l'Iſtoria*. Avvenne, che rappreſentandoſi in detta città nel cuor dell' eſtate l'Andromeda Tragedia di Euripide, una ſtrana infermità ſoprappreſe quei Cittadini, cagionata dall'aver ſeduto eſſi gran parte del giorno in un Teatro ſcoperto, ſotto gl' infocati raggi del Sole: imperocchè tornati a caſa, per la maggior parte caderono infermi di ardente febbre, che non prima del ſettimo giorno ſi terminava, e non ſenza qualche ſalutevole criſe, o di abbondante ſudore, o di copioſo ſangue uſcito dal naſo; la quale infermità non prima ceſsò, che ſopravvenuti i freſchi dell' inverno, quel ſoverchio ardore conceputo nelle vene ſi dileguò; ma il bello fu, che farneticando quei poveri infermi, e raggirandoſegli per la fantaſìa i perſonaggi della Tragedia, e le melodìe compreſevi, ad alta voce cantavano il ſeguente verſo Iambico con altri ſimili.

Συ δ' ὦ θεῶν τύραννὲ, ϗ ἀνθρώπων Ερως.

cioè: *Ma tu potente Amore, che ſignoreggi gli uomini, e gl' Iddei*; delle quali parole componendoſi un verſo Iambico, che nelle melodìe coriche non entra giammai, neceſſariamente ne ſeguita, che fuori di eſſe ancora interveniſſe il canto in detta Tragedia.

Ma per venire oggimai a quello, che più importa, e moſtrarvi con irrefragabili teſtimonianze, che non tutte le Azioni ſi cantavano (come comunemente pare, che ſi creda oggi) ma ſolo alcune parti di eſſe, dove il canto più ſi confà; ecco, che mi ſi fa innanzi Diomede grammatico dottiſſimo, e che i ſuoi libri arricchì delle ſpoglie di Marco Varrone, di Suetonio, e forſe d' altri Scrittori di quel fiorito ſecolo, che delle coſe teatrali accuratamente compoſero; il quale fa manifeſta diſtinzione tra quelle parti che ſi cantavano, e quelle, che ſi recitavano ſemplicemente. *Membra Comoediarum* (dice egli) *tria ſunt, Diverbia, Canticum, Chorus. In Canticis una tantum eſt perſona, aut altera latet. In Choro iunctim omnes loqui debent quaſi voce*

con-

confusa, & concentum in unam personam reformantes. Latinae Comoediae chorum non habent: olim omnia, quae in scena versabantur, in Comoedia agebantur. Nam, & Pantomimus, & Choraules in Comoedia canebant: verum Actores Comoediarum pro facultate, & arte potiores, principatum sibi artificii vendicabant. Sic factum est, ut nolentibus cedere Mimis cum artificio suo ceteris, separatio fieret reliquorum. Indicio sunt quod tibiis paribus, imparibus, sarranis agebantur. Comediae quando enim Chorus canebat Choricis tibiis, id est Choraulicis, Artifex concinebat; in Canticis autem Pythaulicis responsabat: quod paribus, aut imparibus tibiis dicitur. Si quando monodio agebat, unam tibiam inflabat: si quando synodia, duas tibias: le quali parole contuttochè malagevolmente si possano voltare in nostra lingua, contenendo molte voci, che non hanno riscontro in essa, pure m' ingegnerò d'interpretarle al meglio ehe si potrà. *Le membra delle Cemmedie tre sono, i Diverbj, il Cantico, e l' Coro. Ne' Cantici non v' interviene più di una persona, o l' altra si sta in disparte. Nel Coro debbono tutti parlare congiuntamente con voce quasi confusa* (cioè, unita insieme) *riducendo il concento come in un sol personaggio. Le Commedie Latine non hanno Coro; anticamente tutte quelle cose, che s' introducevano in scena, entravano nella Commedia; perocchè, e il Pantomimo*, (Pantomimi erano quelli, che danzando, esprimevano col gesto qualunque cosa] *e il Choraule* (cioè il Sonatore di piffero) *cantavano nella Commedia. E' vero, che gli Attori della Commedia, come principali in maestria, e ufizio, pretendevano la maggioranza nell' Arte. Così avvenne, che non volendo i Mimi* (quì pare che si piglino per i Pantomimi) *con l' esercizio loro cedere agl' altri, rimasero divisi da quelli*. Segno ee n' è, che le Commedie si rappresentavano con i flauti, pari, impari, e sarrani; perchè quando eantava il Coro, cioè Corauliche (oggi detti pifferi, o dolzaine) si serviva il Sonatore; ma ne' Cantici il Pitaule [cioè sonatore di flauto] rispondeva in consonanza con le tibie pitauliche, cioè flauti: il che si dieeva rappresentarsi con le tibie pari, o impari. E se talora eiò si faceva col Monodio (cioè con una sola voee) sonava un flauto solo: ma se col Sinodio (cioè coneento a due) ne sonava due insieme. Se testimonianza così chiara non basta, eomparisca un altro dottissimo Grammatico, e faeciano sicurtà per lui quegl' irrefragabili Autori del miglior secolo, onde egli sicuramente quasi di peso pigliò la sua dottrina. Elio Donato dunque ne' Prolegomeni sopra Terenzio, trattando della Commedia, aneora egli racconta come membra separate di essa i Cantici, e i Diverbj; e di più specifica in qual maniera amendue si recitassero. *Diverbia* [diee egli] *Histriones pronuntiabant; Cantica vero temperabantur modis non a Poeta, sed a perito artis Musicae factis: neque enim omnia iisdem modis in uno Cantico agebantur; sed saepe mutatis, ut significant qui tres numeros in Comoediis ponunt; qui tres continent mutatos modos Cantici illius*. E poco dopo: *Huiusmodi adeo carmina ad tibias fiebant, ut his auditis multi ex populo ante discerent, quam fabulam acturi Scenici essent, quam omnino spectatoribus ipsis antecedens titulus pronuntia-*

retur. Non poteva Donato con più evidenti parole dichiararci, che si cantavano i Cantici; ma i Diverbj, cioè ragionamenti a vicenda, semplicemente si recitavano, o proferivano. Il che se nella Commedia si praticava, ben possiamo fare ragione, che nella Tragedia parimente si costumasse. Or vediamo un poco quali fossero questi Cantici; perchè de' Diverbj il negozio è assai chiaro. Stimano alcuni, e fra questi un certo Dionisio Ronsfert [nome per mio credere supposto] nelle sue Annotazioni sopra il Ruheno del P. Mario Bettini, ch'egli esalta fino al cielo, che questi Cantici potessero essere come frammessi staccati dal soggetto della Favola, e che perciò oggi non compariscano nelle Commedie di Plauto, e di Terenzio; la qual cosa non mi pare, che abbia niente del verisimile: imperocchè, o questi Cantici contenevano cose attenenti in qualche parte al soggetto della Favola, o nò? Se diranno di sì; io addimando loro, se erano composti dal Poeta autore della Favola, o da altra persona? se dal medesimo Poeta; perchè non vanno annessi col rimanente della Commedia? e per qual causa gli antichi Grammatici non ne citano alcuna parola, come fanno dell'altre parti? Ma se diranno, ch'erano opera di altri Compositori, e non di Terenzio, o di Plauto, (oltrechè ciò pare, che si dica a capriccio) è cosa da maravigliarsi, che niuno faccia menzione di questi Compositori di Cantici; e poi non ha del credibile, che alcuno fosse più acconcio a comporli del Poeta medesimo. Ma se affermeranno, che tali Cantici erano totalmente diversi, e staccati dal soggetto comico; io replicherò, che fuori di ogni ragione vengono dunque annoverati dagli Antichi fra le parti essenziali, o [per usare un termine scolastico] *quantitative* della Commedia, congiuntamente con i Diverbj, e insieme con i Cori nell'antica Commedia Greca? Non sarebbe così fatta divisione degna di riso, e delle fischiate de Logici? Certo sì; perchè vi si comprenderebbono cose quasi del tutto estrinseche, e separate dalla Favola, come sono gl'odierni Intermedj, o pure il Ballo, o il Mimo, il quale finita l'Azione più seria, soleva anticamente introdursi, come anco in Francia ho veduto praticarsi. Tengasi dunque per fermo, e costante, che nel corpo istesso delle Commedie di Plauto, e di Terenzio, e ragguagliatamente nelle Tragedie di Seneca, e de' Greci, e non altrove questi Cantici si debbono ricercare. Il che anco apertamente si convince da quello, che dice Donato nella Prefazione sopra l'Andria, cioè, che quella Commedia è gentilmente distinta ne' suoi Diverbj, e Cantici, e che perciò fu con felice successo rappresentata. *Diverbiis, & Canticis lepide distincta est, & successu spectata prospero*. Nè ci dia fastidio quello, che il sopramentovato Ronsfert asserisce, che la divisione di Diomede delle parti della Commedia in Cantici, Diverbj, e Cori, si deve intendere dell'antica Commedia Latina, e non della nuova, che secondo lui non ha Cantici; perciocchè questa sua differenza è una pura chimera, e sua immaginazione; essendo state le Commedie de' Latini, quanto alle distribuzioni delle parti tutte d'una sorte, e non come quelle de' Greci, in due manie-
re

re divise nell' antica, nella quale signoreggiò Aristofane, e nella nuova, che da Menandro singolarmente fu perfezionata. Dissi quanto alla distribuzione delle parti; perchè nel rimanente sò anch'io, che vi furono non poche differenze, essendovene state alcune Togate, cioè composte di materia, e Personaggi Romani, che vestirono la Toga, come quelle di Titinnio, e di Atta, e la maggior parte Palliate, come quelle di Plauto, e di Terenzio, che rappresentano Azioni intervenute in Grecia, e Personaggi, che conforme a quel paese il Pallio usavano, e non la Toga. Similmente alcune ebbero, conforme alla qualità de' tempi, il linguaggio più rozzo, e antico, come quelle di Livio Andronico; altre più leggiadro, e moderno, come quelle di Terenzio; altre più di gravità ritennero, come le medesime Terenziane; altre più del Mimico, e ridicolo, quale vediamo le Plautine; ma quanto alle parti essenziali, siccome è certo, che il Coro in niuna vi ebbe giammai; così debbiamo concludere, che i Cantici, non meno che i Diverbj, in ciascheduna si ritrovassero, e che pure oggi in quelle di Plauto, e di Terenzio si ritrovino.

LE-

LEZIONE V.

SOPRA LA MUSICA SCENICA

Recitata nell' Accademia della Crusca.

NElla precedente Lezione Sereniffimo Principe, Degniffimo Arciconfolo, Virtuoli Accademici, con teftimonianza di Autori claffici, affai evidentemente provai (s' io non fono ingannato) che le Comedie fi dividevano ne' Cantici, ne' Diverbj, e nel Coro: e che oltre il Coro (il quale nelle Comedie Latine non fu adoprato) fi cantavano formatamente i Cantici; ma non già i Diverbj, che noi poffiamo chiamare Colloquj, o Ragionamenti a vicenda; cioè quelli dove più Attori intervengono, favellando infieme. Delle quali parti non ha dubbio, che le Tragedie fimilmente fi componevano, quantunque i fopracitati Autori delle fole Comedie facciano menzione. Moftrai di più, che nell' antiche Comedie Latine, che oggi ci reftano di Plauto, e di Terenzio, quefti Cantici fi ritrovano; e ch' è femplicità di credere, che foffero cofa ftaccata dalla Favola, come fono gl' odierni Intermedj. Ora fe alcuno vorrà fapere di più, quali erano quefti Cantici, e con quali fegnali fi poffano differenziare da' Diverbj; e fe tutti i Soliloquj, ne' quali un folo favella, fi poffano, e debbano fra' Cantici annoverare, e come da' Greci fi chiamaffero, ne dirò brevemente quel che io ne fento. Siccome non ogni forte di Soliloquio è adattabile, e proporzionato alla Mufica (fe vogliamo giudicarne fenza paffione) verbigrazia dove qualfifia perfonaggio difcorre feco medefimo pianamente, e fenza commozione d' affetto, maffime a di lungo, ovvero con gli fpettatori fteffi (febbene ciò non è lodato) così tengo per fermo, che non tutti i Soliloquj fiano veramente Cantici; ma folo quelli, che contegono qualche particolare efpreffione d' affetto; e per dirlo in una parola, i Patetici fenza più; perfuadendomi, che tutti gli altri fra i Diverbj fi debbano riporre, non importando già, a giudizio mio, niente, che talvolta uno proponga fenza rifpofta, come quando un perfonaggio parla col popolo afcoltante, come ne' Prologhi di Plauto, e di Terenzio; o che parlando alcuno feco medefimo, non vi fia fe non un perfonaggio folo in realtà, e due in appatenza. Che quefta differenza poi fia molto ragionevole, lo potete conofcere da quefto. Tre fono le radici, e quafi incentivi della Mufica, come riferifce Teofrafto appreffo Plutarco; l' allegrezza, il dolore, e l' entufiafmo, cioè il furore divino; che fecondo la vana religione de' Gentili, da' Baccanti, e Profetanti apparire fi faceva; poichè, o fia alcuno da ecceffiva allegrezza foprappretfo, o da foverchio dolore oppreffo, o da certo impeto ftraordinario,

rio, e furioso trasporto (o naturale, o divino, ch' e' si sia) agevolmente suole alterare, e piegare la voce in guisa, che manifesto principio di canto vi si riconosce: non essendo altro finalmente il cantare, che un sollevamento della loquela in certi, e misurabili intervalli, secondo il più, o il meno. Quindi anco avviene, che come osservò Quintiliano *Instit. Lib.* VI. *Cap.* I. sogliono i Dicitori ne' loro Epiloghi spesse volte al Canto avvicinarsi, quando trasportati da gran veemenza di affetto, o sia di commiserazione, o sdegno, o altro, prorompono, come tuttavia sentiamo, in certi accenti acuti, e stranamente tramutano il loro tuono ordinario in un altro più concitato, e arioso: onde si dee credere, che gli Antichi, ottimi conoscitori di tutto questo, e che singolare studio, e incredibile industria ponevano nelle cose musicali, e teatrali, con molto giudizio adattassero la melodia a' Soliloquj affettuosi, detti da' Latini *Cantica*, e da' Greci Μονῳδίαι: riservando i Colloquj, o Diverbj per l' uso della semplice favella. Concorrono per mio parere a favore di questa distinzione tutte le convenienze della natura, e dell' arte, che le pedate di quella quanto più può s' ingegna di seguitare. Imperocchè siccome naturalmente gli uomini trovandosi in luogo solitario, alcune volte per un sollevamento delle loro fatiche, e noiosi pensieri, prorompono in qualche sorte di cantilena; e se ragionano da per loro, il fanno per via di semplice discorso, e come consultando, o deliberando di qualche cosa, e non per isfogo delle loro passioni; così è molto conforme all' Arte Poetica, che per mantenere quanto si può la verisimilitudine, e 'l decoro, l' istesso si osservi nell' imitazione delle Favole; e che dove si hanno a rappresentare affetti, ivi intervenga la Musica, la quale come giornalmente vediamo, con grande efficacia gli esprime, e dove altri affari umani, come consulte, contrasti, comandamenti, riprensioni, racconti, e che so io, col semplice favellare (come anco meglio riesce) ciò s' adempisca. Imperocchè come si potranno mai acconciamente modulare quelle parole degl' Adelfi di Terenzio, che bene stanno? *fores effregit? restituentur. Discidit vestem? resarcietur &c.* E così anco quelle lunghe contese de' Servi appresso Plauto, dove si dicono un monte di male, con vocaboli nuovi, e ridicolosi, l' uno sopra l'altro accatastati: o come nel Pseudolo interrottamente. *A. Impudice. B. Ita est. A. Sceleste. B. Dicis verum &c.* Nè ciò milita solamente nelle Commedie (dove non ha dubbio, che la semplice favella è capace di molte facezie, storpiamenti di parole, vocaboli stranieri, accenti ridicoli, e affettati, e simili gentilezze, che molto meglio riescono senza canto) ma anco nelle Tragedie, dove molte cose occorrono, nelle quali non so, come possa mai ben calzarvi la Musica. Tali sono quei passi, dove a vicenda tra due si parla sentenziosamente; contenendosi le proposte, e risposte in versi separati: il che i Greci dicono ἀντιλογίας, & στιχομυθίας: verbigrazia dove un Tiranno sostiene, che sia meglio il farsi temere, e un suo vecchio Consigliere il farsi amare, come nel Tieste di Seneca, dove Atreo appalesa ad un suo vecchio servo, lo

scel-

ri la fuggono come fanno anco i Segretari in materia di negozi, gli ornamenti Retorici, se si fa pura, e semplice, e ricercante poche corde, come si costuma, il tedio è inevitabile, non solo per quella somiglianza di cadenze, come gli altri anco hanno osservato; ma inoltre per quell' uniformità di molte sillabe proferite sotto l' istesso tuono, detta da' Greci Monotonia; il che forse da altri non è stato avvertito. E se non si crede a me, credasi all'esperienza; e prendasi per esempio quel racconto della morte d' Euridice appresso il Renuccini: *Per quel vago boschetto &c.* e provisi come riesca meglio, o recitato con buon garbo da qualche esperto Attore in semplice favella, o pure cantato come sta; ancorchè sia anzi breve, che nò, e graziosamente modulato, come il restante dell' Azione, che fra le odierne composte per la Musica, a giudizio mio tiene il primo luogo. Or che faremo dunque di quelle prolisse narrazioni, verbi grazia, la poco fa citata delle Fenisse? in qual maniera mai si potranno sì fattamente modulare, che si possano con pazienza udire? Questa difficoltà veramente è tale, che non senza cagione hanno ridotto i moderni Poeti le Favole, che compongono per la Musica, ad una maggior semplicità, e brevità dell' antiche; con grande scapito senza fallo della perfezione poetica, la quale consiste principalmente nell'artifiziosa testura, e spiegamento di esse Favole, che malamente in cinque, o secento versi può adempirsi; onde anco succede, che (vogliano, o non vogliano) tutte quasi riescano alquanto languide; cioè poco negoziose, ed attive; la qual maniera di favole i Romani, come si cava da Donato, chiamavano *Motorie*, e quest' altre quiete, posate, e languidette *Statarie*, per esservi poche commozioni d'affetto, e vivacità d' azione. Sicchè quella sorte di ragionamenti, che ricercano prontezza di risposte, nè vi si praticano, nè praticandovisi, farebbono buon'effetto, come di sopra s' è detto; la quale quanto grande imperfezione sia nelle Poesie Dramatiche, e rappresentative, ognuno lo giudichi da se. Nè però si pratica questo scorciamento delle Favole, come molti pensano, per cagione dell' allungamento delle note; onde s' immaginano, che l'Azione smoderatamente crescerebbe; poichè risecandosi quelle noiose repliche, ed allungandosi moderatamente le sillabe, quando anco un azione intiera, e compiuta di 1500. versi in circa tutta si cantasse, non eccederebbe in lunghezza di tempo. Ma la difficoltà consiste (e di nuovo torno a dirlo) in non trovarsi melodia proporzionata a i Racconti, consulte, e simili altri negozi Drammatici quieti, e privi d' affetto: dove anco per esperienza provano i Compositori una gran secchezza di vena, per la repugnanza, che vi ha la Musica; in quella guisa appunto, che succede a' Segretari in materia di complimenti: dove l' affetto riempie la mente, e la fantasia del Compositore di pensieri vaghi, e spiritosi, che si risolvono poscia in bellissime, e soavissime melodie, massime s' egli si trasforma fissamente in quell' istesse passioni, come succeder suole a i Poeti entusiastici, o infuriati; quale è stato a' tempi nostri Torquato Tasso, e nelle cose latine P. Stefonio Gesuita, il quale riscaldato da un impeto, che lo prese per opera d' uno, che attara-

che sogliono soggiacere; ma per la varietà, e scambievole mutazione della favella, e del canto più grate ne diverranno le Azioni di quelle, che contengono una sola maniera di Rappresentazione. Terzo, perchè bene spesso manca a i semplici Cantori quella vivacità; e grazia, che richiede l'azione scenica, si potrebbono aggiugnere a quelli, Recitanti più esperti, e manierosi, per rappresentare quelle parti dove non abbisogna il canto, con acquisto grande di vaghezza, e leggiadrìa. Quarto, abbreviandosi queste modulazioni, più volentieri, e con maggiore studio, ed artifizio da i Musici si comporrebbono: onde riuscirebbono più vaghe, e più belle. Quinto, potrebbono i Cantori molto meglio impararle a mente, quando fossero più brevi, ed anco cantar più forte: nel che oggi si manca notabilmente, o sia per infingardaggine, o per volere, come dicono, troppo imitare la comunale favella; oltrechè con maggior gusto anco vi s' applicherebbono quando fossero melodìe più vaghe, ed affettuose. Sesto, non occorrerebbe mettere in opera tanti Cantori, anzi si potrebbono eleggere i migliori; e fra questi anco scegliere solo quelli, che avessero bella, e gagliarda voce, e qualche grazia nel far gesti, e portamento della persona: e non si vedrebbono talvolta montare in palco alcuni, che, o non si sentono per la debolezza della voce; o sono tanto sconci, e goffi nel gesto, che muovono altrui piuttosto a riso, che a diletto. Al che si doverebbe aver principalmente riguardo nelle sale de' Principi, acciò non v' intervenisse cosa, che nel suo genere non fosse esquisita, e rara. A questa considerazione ne và annessa un altra (che sarà la settima) che impiegandosi minor numero di Cantori, si scemerebbe la spesa (la qual' oggi riesce eccessiva a voler far cosa buona) e quello, che si risparmiasse, potrebbesi utilmente applicare ad altro, in riguardo pure dell' apparato scenico. Potrei alcune altre ragioni addurre in confermazione di queste; ma per non m' allungare di soverchio, le trapasso. Del restante perchè si può ragionevolmente dubitare, che quel passare di secco in secco dalla favella al canto, e dal canto alla favella, non facesse buon effetto, voglio che sappiate, che ancor' a questo c'è rimedio: il quale volentieri sottoporrei al giudizio vostro, se la brevità del tempo, e 'l mio instituto di non ridire cose già dette, me ne permettesse il racconto, avendone di già parlato nel sopraddetto Discorso stampato. Or quì voglio aggiugnere, che non è altrimenti cosa nuova il mischiare in un istessa Tragedia la favella col canto: poichè, per quanto mi vien riferito in questa maniera, fu rappresentato in Roma il Mimo del Padre Stefonio, e qualche altro Drama in Mantova; dove con gran magnificenza simili Spettacoli si solevano celebrare nel tempo del Duca Ferdinando, che, come sapete, fu Principe più che mezzanamente erudito e della Musica, e della Poesìa al pari d' ogn' altro intendente; anzi è stata praticata da alcuni con qualche convenienza. Questa diversità di far recitar cantando le Deità in scena, e gli altri Personaggi favellando semplicemente non solo in questi paesi, ma anco in Bracciano, come dal Signor Duca medesimo non ha molto in Roma mi fu raccontato; le quali sorti di recitazione, con tuttochè ab-

abbiano recato diletto, e satisfazione, per quello che ne ho inteso; tuttavolta tengo per costante, che molto più diletterebbono con quell'accompagnamento d'Instrumenti, che nel sopraddetto Discorso già dichiarai. Resta che per mantenervi la promessa io vi mostri alcuni contrassegni per discernere i Cantici da' Diverbj, o Ragionamenti a vicenda. Questi dunque da due cose si cavano, cioè dalla materia, che si tratta, e dalla maniera del verso. Imperocchè se la materia de' soliloquj è tale, che per natura sua richieda il canto, o che contenga grand' espressione d' affetti, allora indubitatamente possiamo dire, che sia un Cantico; massime se vi concorrerà la mutazione del verso, e verso tale, che sia più proporzionato alla Musica, che non è il comune de' Diverbii, il quale per la maggior parte, come sapete, suol' essere Giambico appresso i Poeti Greci, e Latini. Per esempio nella Medea di Seneca, quell' Incantesimo, che comincia con versi Trocaici così: *Vos precor vulgus silentium*, assai evidentemente apparisce essere un Cantico per la qualità della materia, che senza dubbio và cantata in tutte le lingue, quando anco la mutazione del verso no 'l facesse riconoscere per tale. Nè di ciò ci lasciano dubitare queste voci Ἐπῳδὴ, *Excantatio*, *Incantatio*, *Carmen Magicum*, Incantesimo, Incantagione, Incantamento; in tutte le quali il cantar vi s' include; la prima scena dell' Ippolito di Seneca, perchè è composta di versi Anapestici. Quella del Tieste, che comincia: *Pectora lingis bebetata malis*, perchè di più contiene espressione di straordinaria letizia: Quei versi Elegiachi proferiti da Andromaca appresso Euripide, perchè oltre l' essere quel metro proporzionatissimo alle cose meste, e lugubri, contengono un lamento formato, tra i Cantici senza fallo si comprendono. Debbiamo anco tener per fermo, che quelle lamentazioni, che si fanno da qualche Personaggio insieme col Coro in molte Tragedie, massime verso la fine (Aristotile nella sua Poetica Κόμμοι le addimanda) non altro siano, che veri Cantici; benchè se guardiamo all' intervento di più persone, in qualche modo possano apparire Diverbii. Molte ne sono di questa sorte nella sola Andromaca d' Euripide: sicchè gli esempi non s' hanno a mendicare. E per recarne in qualcuno dal nostro Tragico latino, dove nell' Ippolito Teseo deplora le sue sciagure con quei Trocaici: *Pallidi fauces Averni &c.* e dove nelle Troadi il primo Coro composto di Donne Troiane con la loro Regina Hecuba vicendevolmente deplora le disavventure loro, e della Patria; senza alcun dubbio può, e deve tra i Cantici annoverarsi: come anco due anni sono in Roma a mia persuasione si rappresentò con gran sodisfazione degli Eruditi, benchè con apparato assai semplice, e quasi all'improvviso. E tanto basti intorno alla presente materia, essendo or mai tempo di raccogliere le vele del mio Discorso, per non m' ingolfare troppo avanti in queste curiose ricerche; acciò non vi cresca il tedio dal mio rozzo stile sì fattamente, che non sia bastante la curiosa novità del soggetto a tenerlo in disparte.

DI-

DISCORSO

DELLA RITMOPEIA DE' VERSI LATINI E DELLA MELODIA DE' CORI TRAGICHI

AL SIG. GIO: IACOPO BUCCARDI.

Avendomi VS. con molta istanza richiesto il mio parere circa l' osservanza della quantità delle sillabe ne' versi Latini, che si mettono in musica, e circa il maneggio de' Cori Tragichi, con occasione della Troade di Seneca, che si rappresenta in questo Carnevale in gran parte al modo antico, d'ordine dell' Eminentissimo Sig. Cardinale Barberino mio comune Padrone, e Principe intendentissimo d' ogni sorte d' erudizione più rara, e pregiata, volentieri ho condisceso a sì giusta richiesta. Perche oltre l' essermi dilettato sempre di questa sorte di studj, tanto ameni per altro, e giocondi; ho sempre procurato quanto ho possuto in quelle cose dove sono stato impiegato di secondare al pari d' ogni altro il gusto di Sua Eminenza, che, come è noto al mondo, sempre tendono ad azioni nobili, e virtuose, senza che l' amicizia, che professo con VS. m'impone quest' obbligo di compiacerli non solo in questo, ma in cose molto maggiori. E tanto più volentieri ho intrapreso seco questo discorso, che avendo notizia del suo finissimo giudizio, massime nel conoscere le più interne bellezze dell' Idioma latino, e suoi Poeti, congiunta l' efficacia sua propria nell' operare, e il possedere assai bene la pratica musicale; ho formato sicuro concetto del buon esito di quest' impresa, massime essendosi appoggiata la carica della Musica al Sig. Virgilio Mazzocchi; in cui non saprei dire qual sia maggiore o la perizia del comporre con facilità, e leggiadrìa; o la docilità, e piacevolezza di natura, la quale (a confusione di certi ignoranti, e presentuosi) siccome attrae gli animi di chi conversa seco; così anco l' abilita a ricevere di molti utilissimi avvertimenti dagli eruditi, che la sua professione non gl' insegna. Mi voglio ben restrignere a certi particolari, solamente vietandomi l' angustie del tempo di trattar quella materia per lo minuto, e metodicamente, come forse in altra occasione piacendo a Dio si farà. Supponendo dunque, che si sappia, che cosa sia Ritmo, e quali le sue specie; e che la Ritmopeia è l' arte istessa di formare varii Ritmi o Movenze; avendo quella relazione alla Ritmica, che la Melopeia ha verso l' Armonica; voglio stabilire anco altri supposti come assai noti, e non bisognevoli di prova. Suppongo prima, che quello che diciamo Aria in volgare, non bene si possa esprimere con una sola parola nè in Greco, nè in Latino: perchè abbraccia due cose, cioè quel-

quello, che i Greci dicono *Melos*, i Latini *Modos*, e il Ritmo così detto da' Greci, che i Latini chiamano *Numeros*: ed è veramente parte più principale dell' Aria, che non è il *Melos*, come nella pittura il disegno predomina al colorito; e però da Marziano Capella con dottrina de' Pitagorici vien riferito alla parte masculina, come il *Melos* alla feminile. E perciò disse colui appresso Virgilio *Numeros memini si verba tenerem*; cioè mi ricordo ben dell' aria, ma non delle parole, pigliando per mancamento di proprio vocabolo la parte principale per il tutto. Quindi è, che Proclo, e Suida definiscono il Nomo, specie antichissima di Poesìa, che si cantava: Τρόπος τῶν μελωδίας ἁρμονίαν ἔχων τακτὴν καὶ ῥυθμὸν ὡρισμένον, certa sorte di canto, che aveva un particolare *Melos*, e un Ritmo determinato. Noi più brevemente l' esprimeremo in nostra lingua, dicendo, che sia una sorte d' Inno, o Cantilena con aria propria. Secondo, suppongo, che i Versi, ed ogni sorte di Ritmo nasca da una ordinata mescolanza, o sequela delle lunghe, e delle brevi, e che queste si prendano per la metà di quelle, sebbene quì c' entra gran varietà, perchè si danno de' tempi più e meno lunghi, e de' brevi similmente più e meno, come anco dagli Antichi fu avvertito: e perciò disse Mario Vittorino, che i Musici ammettevano: *& brevi breviorem, & longa longiorem posse syllabam fieri*; ed i Grammatici Greci fanno distinzione delle brevi, delle lunghe, e delle mezzane, ch' essi chiamano irrazionali; attribuendo alle vocali brevi per natura un tempo; alle lunghe due, e a ciascuna consonante, che con un altra *non liquescat*, come dicono i Latini, un mezzo. Quindi è, che seguendo due consonanti, che non siano muta, e liquida ad una vocale breve, quella sillaba si tiene per lunga, così da' Latini, come da' Greci; e che quando seguono ad una vocale lunga, come nota Vittorino in questa voce Θήρπανδρος, tal sillaba è molto maggiormente lunga, perchè contiene almeno tre tempi. Terzo, suppongo, conforme a i Grammatici Greci, che l' accento acuto accresca la vocale per mezzo tempo; per esempio s' io proferisco ἐλθόμεν, benchè tanto sia un dattilo come questo ἔλθομεν; tuttavìa nella seconda parola la sillaba ελ è più lunga, che nella prima, e la sillaba θο più corta, che θο. Quarto, suppongo, come si vede manifestamente, che non sempre appresso i Latini l'accento acuto (sotto il quale comprendo anco il circonflesso, perchè è misto di quello, e del Grave) è congiunto con le sillabe lunghe, anzi spesso cade nelle brevi, e molto più spesso appresso i Greci. Quinto, suppongo, che la pronunzia delle lingue Greca, e Latina, e forse d' altre antiche oggi smarrite, fosse molto diversa da quella dell' odierne, Italiana, Francese, e Spagnuola; perchè avevano differenza di vocali lunghe, e brevi, quale appresso di noi non si sente, che l' abbiamo tutte brevi; onde ne doveva anco riuscire la pronunzia più maestosa, e grave. Tal pronunzia, sebbene alcuni la stimano oggi impossibile a rintracciare; io sono però di contraria opinione, non parendomi, che si possa dubitare, che quando gli Antichi proferivano

mu-

musa nel retto, e nell' ablativo, nel primo non facessero sentire l' *a* con un tempo indivisibile all' usanza d'oggi; verbi gratia così

e nell' ablativo con un tempo divisibile in due in questa forma

Musa *Musa*

con poca differenza dalla prolazione dell'istessa vocale reiterata, come in *Mii*, nato da *Mî*, che per la divisione, che si fece d' una vocale lunga in due brevi, ricevè poi l' aspirazione; cominciandosi a scrivere *Mihi* per la difficoltà, che si sente in proferire due medesime vocali consecutive, senza interporvi quel rinforzamento di fiato, che si dice aspirazione; il che altrove credo d' aver provato a bastanza, col paragone anco d' altre lunghe moderne, che serbano qualche vestigia di queste vocali lunghe. Sesto, suppongo, che ancor nelle lingue d'oggi vi siano sillabe lunghe per natura, come ne' dittonghi, oltre le lunghe per posizione; ma non già le vocali semplici di due tempi; dal quale mancamento nasce, che il Ritmo de' nostri versi si regge solo dagli accenti, come da essi si formano anco i versi, e che le sillabe accentuate si reputano come lunghe, e ad esse corrispondono; e le seguenti (massime se l' accento è nell' antepenultima) brevi, e l' altre similmente brevi, o indifferenti: badandosi poco, anzi niente a quell' accrescimento, che fanno due, o più consonanti. E perciò vana si dee reputare la fatica di quelli, che nelle tre lingue corrotte dalla Latina, Spagnuola, Italiana, e Francese, hanno cercato di rimettere in uso i versi misurati all' antica; perchè si sente in esperienza, che non riescono: come per il contrario barbaro concetto è stato quello di chi ha voluto in vece di resuscitare l' antica pronunzia, formare versi latini con l' osservanza sola degli accenti alla moderna: tanto diversi talvolta sono i pareri degl' uomini. Settimo, suppongo, che appresso gli antichi Musici sebbene misurassero a capello ogni minimo tempo della favella, come s' è veduto di sopra nelle consonanti; tuttavia non dovessero attendere a simili minuzie nelle modulazioni del vero canto: del che gran prova ne dà l' aver' avuto anch' eglino segni particolari Ritmici di più tempi a guisa de' moderni, come altrove ho osservato; contro l' opinione comune degli Scrittori, che non credono ch' essi avessero notizia d' altri tempi, che di quei della favella, e del metro. Ottavo, suppongo, che non fosse lecito d' abbreviare le lunghe per natura (cioè proferirle con un tempo semplice, ed indivisibile come le brevi) nell' atto del cantare; siccome non era lecito nella favella; perchè se alcuno avesse proferito *Musa* nell' ablativo, come nel nominativo all' usanza d' oggi, sarebbe stato biasimato, e tenuto per barbaro, e rustico. Nono, suppongo, che gli Antichi (che non cantavano se non Poesie) osservassero la misura delle lunghe, e delle brevi; dall' ordine delle quali nasce l' aria del verso; che altrimenti sarebbe stato superfluo far tante, e sì sottili distinzioni di piedi

Ma sebbene si proferisce il *Vo* in *Vota* breve, non per questo ne riceve l'udito tanta offesa, anzi riesce tollerabile. E per dare un esempio de' Giambici, notisi quanto più si senta pieno, e giusto di tempi quello *victor feroces impetus primos habet*, proferendosi l' *o* di *primos* lunga all' antica, che breve alla moderna. Decimoquarto. Suppongo, che la varietà quasi innumerabile di versi, che hanno i Greci massimamente, e poi i Latini, arricchisca notabilmente le Melodìe, loro comunicando molte diversità d'arie, che senza aiuto della Poesìa malagevolmente verrebbono in fantasìa de'Musici; il che è uno degli argomenti, per i quali si prova la preeminenza dell' antica Musica sopra l' odierna. Decimoquinto, suppongo, che le pause, o silentii possano supplire l'allungamento delle sillabe, che doverebbono essere lunghe, e non sono: come anco osservò Santo Agostino nella sua Musica (la quale egli tratta però assai grammaticalmente per non aver veduto gli Autori Greci, che scrissero della Ritmica con grandissima curiosità, e sottigliezza) e dopo lui il Salinas: benchè l' interporre le pause fuori de' luoghi, dove la terminazione del senso lo richiede, non mi paia a proposito. Decimosesto, suppongo, che siccome è in libertà del Poeta di porre per ultima sillaba de' versi, o una breve, o una lunga, secondochè più gli torna comodo; benchè la ragione del Metro richieda il contrario; così anco possa il Musico a sua volontà o allungarla, o abbreviarla, come meglio gli aggrada; perchè se lo può fare, come tengo di sicuro, anco ne' luoghi, dove questa licenza al Poeta non si concede, molto più ciò militerà nell' ultime, che si lasciano a suo arbitrio. Ma vediamo qual probabile ragione di ciò si possa addurre. Parrà forse ad alcuno, che questo proceda per il tempo, che s' interpone fra un verso, e l'altro; ma non è così; perchè, oltre che questa ragione suffragherebbe solo per l' allungamento delle brevi, e non per l' abbreviamento delle lunghe; le Ode di Pindaro dimostrano d' esser fatte in modo, che poco importerebbe se si leggessero senza distinzione de' versi, a guisa di Prosa, se non fosse per la corrispondenza, che ha l'antistrofe con la strofe: perchè sebbene si compongano di metri, tuttavia si vede, che il Poeta non gli cercò tali di proposito; ma se ne servì come gli venivano fatti, essendo tal sorte di poesìa quasi una parola numerosa. Oltrechè ciò anco apparisce dal frequente troncamento delle parole, che in molte succede per la distinzione de' versi. Io direi dunque, salvo sempre un migliore avviso, che questo . . . . . arbitrario scambiamento de' tempi nell' ultime sillabe sia stato introdotto, prima, perchè nelle terminazioni perfette, così delle melodìe, che dicono cadenze, come de' ragionamenti, poco s' attende all' ultima nota, o sillaba, ma sibbene alla penultima. Secondo, per mera licenza, e per facilità di comporre, e tanto più appartenga ancora al Musico; e per conseguenza in quei versi, che di due sono composti, come l' Elegiaco, non altra differenza vi sia in scriverli interi, come s' usa, o per emistichj, che nel primo modo la sillaba, che fa la cesura sempre si fa lun-

ga, e nel ſecondo ſarebbe arbitraria. Decimoſettimo, ſuppongo, che come n'inſegna Ariſtotile, e gli Antichi Muſici, tutti i piedi (che ſono parti quantitative del metro) naſcano dalle tre prime proporzioni; prima, dall'eguali, che tanto tempo pone nel levare, quanto nel poſare della battuta (che i Greci dicono *Arſis*, e *Theſis*) ſotto la quale ſi comprendono quelli, che in due parti eguali ſi poſſono dividere; tali ſono il Pirrichio, lo Spondeo, il Dattilo, l' Anapeſto &c. Seconda, dalla dopla, cioè quelli, la metà de' quali è ſempre il doppio dell'altra, come il Giambo, il Trocheo, il Tribraco, l' Ionico &c. Terza, dall' Emiolia, o ſeſquialtera, ſotto la quale ſi comprendono quelli, che ſi dividono in queſto modo, e non altrimenti, che una parte, o metà del piede contenga due tempi, e l' altra tre, cioè il Cretico, i Peoni, il Bacchio &c. reſtando perciò quelli, che da altre proporzioni naſcono, come gli Epitriti, e l' Amfibraco poco atti alla Poeſia, e alla Muſica, e comunemente anco eſcluſi da ogni ſorte di Metro, e di Ritmo. Decimo ottavo, ſuppongo, che i verſi ſemplici, e primitivi (i Greci gli chiamano πρωτοτύπους) quelli dico, che ſono compoſti d' un iſteſſa ragione di piedi, come Iambici puri, Dattilici, Trocaici, Peonici, Ionici &c. in queſto differiſcano maſſimamente da i compoſti, e derivati, verbi gratia Saffici, Aſclepiadei, Elegiachi, Tragichi &c. e quelli ſi debbano ſempre battere, miſurare, o dividere da un' iſteſſa ſorte di battuta, cioè da quella, che corriſponde al loro proprio Ritmo; e queſti ſi poſſano più liberamente accomodare a diverſe battute, e varietà di tempi, non ſolo paragonando verſo con verſo, ma anche una parte con l' altra. Decimo nono, ſuppongo, che la battuta appreſſo gli Antichi cominciaſſe dal levare, cioè dall' *Arſis*, e oggi cominci al contrario dal poſare; e che le brevi tornino meglio nel levare, e le lunghe nel poſare; e conſeguentemente, ſiccome oggi ne' Ritmi Iambici ſi mette avanti qualche pauſa equivalente al poſare, l' iſteſſo ſi faceſſe dagli Antichi ne i Ritmi Trocaici, anteponendovi qualche pauſa, o ſilenzio corriſpondente all' *Arſis*, o levare, che è forſe quello, che Ariſtide Quintiliano chiama πρόθεσις. Delle quali due maniere ſenza dubbio l' antica era più comoda, più naturale, e più ragionevole; perchè par più convenevole, che il piede, o la mano prima di cominciare il ſuo ufizio, ſtia in riposo a baſſo, che pendente in aria; e che finita la battuta, reſti ſimilmente poſando piuttoſto, che ſollevata in aria. Vigeſimo, ſuppongo, che ſiccome alcuni verſi ſi ſcandono, o miſurano comunemente dagli antichi Grammatici *per monopodiam*, cioè dando ad ogni battuta un piede; ed altri per *dipodiam*, o *ſyzigiam*, cioè accoppiandone due per volta; così l' iſteſſo ſi faceſſe, e ſi debba fare dal Muſico nel modularli, militando così quì, come ivi l' iſteſſa ragione del proferire più grave, e poſatamente i più gravi, e i più leggieri più preſto, e di ſcompartire le battute in proporzionate giuſtezze. Quindi è che i Trocaici, e Giambici ſi miſuravano due a due; e perciò il Giambico Senario, che il giuſto, e perfetto, ſi chiamò *trimetro*, che

che in Greco significa di tre misure; ed i Dattilici, ed Eroici si misuravano al numero de' piedi: onde è che l'Eroico si chiama Senario, ed Essametro, cioè di sei misure, o battute. Il che è tanto ragionevole, che insino oggi da' Musici si osserva; che dove si mandano più sillabe, o note per battuta, ivi si proferiscano più velocemente, e più adagio, dove in minor numero si pongono. Per esempio nella binaria, o misura di due semibrevi, che si nota così ₵, le semiminime si proferiscano quasi sotto il tempo delle crome nella misura oggi più consueta d' una semibreve segnata così C. Tengasi dunque per sicuro, che regolarmente le sillabe de' versi Eroici si proferivano cantandosi più lentamente, che ne' Giambici, o Trocaici. Ma alcuno forse si farà maraviglia leggendo, che gli Anapestici similmente si scandessero *per dipodiam*, benchè ne' tempi corrispondano a i Dattilici, che si misurano *per monopodiam*. Tuttavia credo di poterne recare una ragione assai fondata, e probabile, ed è questa. Mi par molto verisimile, che di queste quattro sorti principali di versi, Dattilici, Anapestici, Giambici, e Trocaici, li primi come più posati, ed applicati d' ordinario a soggetti anco più gravi, si modulassero più lentamente de' secondi suoi corrispondenti, i quali s' accomodavano a materie più leggieri, e massime al passeggio de' Cori; ed i terzi similmente, benchè eguali di tempi a i quarti, si cantassero comunemente più adagio di loro, che per i balli, e carole solevano adoperarsi, e ciò par anco che accenni Aristotile, quando nella Poetica dice, che il Coro stabile era senza Trochei, ed Anapesti. Dunque sebbene i Trocaici, e Giambici si servano della medesima misura, e battuta; con tuttociò più veloce deve essere in quella, ed in questi più lenta, e similmente più presta, o come dicono oggi più stretta negli Anapestici, che ne' Dattilici; avvegnachè a questo, come dicevamo, si provveda con mandare in quelli una coppia intera di piedi per battuta. Vigesimo primo, suppongo, che dove i Grammatici antichi parlano del misurare, o scandere i versi più in un modo, che in un altro, non sempre debbiamo intenderli della battuta musicale; ed imitarli nell' atto del modulare; ma solo dove il loro dire concorre con la ragione, e con la facilità della pratica. Per esempio se bene . . . . . vuole che i Choriambici (i quali per cagione del numero senario de' tempi, e della loro disposizione si possono dividere nella proposizione eguale, e nella dupla) si misurino con la battuta eguale; tuttavia perchè l' esperienza mostra, che questo piede corrisponde benissimo a i tempi della Gagliarda comune, la quale si misura meglio con la misura dupla (che oggi impropriamente chiamano Tripla) che con l' eguale, crederei, che non dovessimo in ciò seguirlo altrimenti. Dissi che si misura meglio la Gagliarda comune con la misura ineguale; perchè la Romanesca (ch' è pure anch' essa una spezie di Gagliarda) parimente torna meglio con la battuta ineguale, benchè con l' eguale anco potrebbe misurarsi. Del restante il Ritmo Iambico si scorge manifestamente in molte arie moderne, come nelle correnti, e nella Moresca Francese, di cui le parole co-

cominciano: *Debin qui separez*, siccome il Trocaico assai evidentemente apparisce in quelle, che dicono Volte. Vigesimo secondo, suppongo, che l'odierna maniera di segnare i tempi Ritmici, porti seco di molte imperfezioni, e difficoltà in accomodare giustamente i tempi, e piedi de' versi latini, e particolarmente quella legge, o regola tanto ricevuta, che doppo la nota puntata, quella, che segue debba essere del valore del punto: sebbene molte, come non necessarie, sono state meritamente disprezzate da i Compositori in stil Recitativo. Con tuttociò osservando anco queste leggi, io tengo, che co' nostri segni Ritmici si possa acconciamente esprimere qualsivoglia Piede, o Verso, come più a basso si vedrà

Quì nell' Originale è un voto di più d'una mezza pagina bianca, e di poi così segue nella retropagina.

Su questi presupposti portando avanti il Discorso, voglio che consideriamo un poco, se pare a VS. quello, che si debba osservar oggi, volendosi modulare i versi Latini con giudizio, e ragione; esaminando però prima se sia bene di seguire la corrente dell'uso corrotto, come pare ad alcuni, e fra questi a qualche persona per altro di buon gusto, e giudizio; o pure allontanarsi dal volgo con osservare quanto si può la vera, ed antica pronunzia nel canto. Quelli fondano la loro opinione con dire, che regnando oggi un uso contrario, chi tenesse altro stile, non solo sarebbe burlato, ma comporrebbe le sue musiche, o arie poco graziose, e grate all'udito. Ma per dirla liberamente mi pare, che costoro di gran lunga s'ingannino; imperocchè, lasciamo stare, che se prevalesse il loro dire, mai si ridurrebbono le cose a i loro principj, non stimo, che un animo nobile debba ritirarsi dal ben fare per tema del volgo ignorante, e maligno; massime dove apertamente predomina l'invidia, ed appassionatamente si biasima da chicchessia in altri quello dove per mancamento di forze, o sapere esso non può arrivare. Che le Musiche poi riescano con questa osservanza poco dilettevoli, e ariose, ciò non è vero altrimenti; anzi piuttosto più graziose ne diverranno, purchè la composizione sia fatta con maestria, e giudizio, come l'esperienza farà conoscere, quando avverrà mai, che quest' Arte s'incontri in persona sufficientemente dotata di quell' erudizione, e perspicacia, che si richiede in simile impresa. Confesso bene, che poco gusto darebbe una troppo stretta, e scrupolosa osservanza, come se sempre si dessero alle lunghe, e alle brevi l'istesse note, e la medesima proporzione de' tempi; ma nè questa è necessaria, nè dagli Antichi fu praticata. La maggior difficoltà consiste, per parer mio, in accomodare le sillabe brevi, che cadono sotto l'accento acuto; perchè se si proferiranno al tutto brevi, parrà che si pronunzi barbaramente, spingendosi l'accento nell'ultima sillaba, il che si sfugge più che ogni altra cosa da' Musici. Nel qual proposito voglio raccontare a VS. quello, che mi successe gli anni passati con uno di questi Contrappuntisti a dozzina, Avevo fatto modulare alcuni

cuni pochi versi Asclepiadei fatti da me sopra il ritorno del Sig. N. da Castel Candolfo, da un mio familiare, ed intendentissimo non solo di Musica, ma d'ogni sorte di lettere umane, ed anco alcuni versi di Seneca. Tra gli altri v'era questo: *Occidimus, aures pepulit Hymenaeus meas.* Costui imprendendo di cantargli, per screditare per pura invidia le mie fatiche, faceva tanto poco sentir l'accento nella sillaba *me* di *meas*, che pareva proprio che dicesse *meàs:* Allora io non potei più aver pazienza; ma togliendogli il foglio di mano, dissi, che non diceva *meàs*, ma *Meàsino*. Per confermazione poi di quello, che io diceva, che l'osservanza del Metro non solo non toglie la grazia alle composizioni, ma anzi glie l'accresce, e le rende più ariose, sappia VS. che avendo fatto modulare gli stessi versi Asclepiadei, che cominciano: *Salve sceptrigerum maxime Principum*; dal medesimo Virtuoso con diversa aria, e senza tale osservanza; ma co' tempi dell'odierna pronunzia corrotta, e fatto vedere l'una, e l'altra modulazione a D. Romano Micheli peritissimo Contrapuntista, ed allievo in questa professione del Soriani, senza dirli niente di questa diversità, con richiederli solo il suo parere, qual di due giudicasse più bella, senza pensarvi punto, diede il primato all'osservata, benchè non la riconoscesse per tale. Non entro più oltre in esperienze, perchè con VS. sono superflue, di cui l'esquisiro giudizio, ed intelligenza supplisce ad ogni cosa; e per certi ostinati nella loro ignoranza non basterebbono quante prove, e testimonianze io potessi mai addurre. Tralascio alcuni altri, che stimano pedanterie queste considerazioni de' piedi, e delle sillabe, e cose puerili; forse perchè nelle Scuole sole oggi ne sentono favellare, non sapendo i poverelli, che i piedi entrano in ogni sorte di Ritmo, o sia vocale, o instrumentale, e massime ne' tamburi, e simili Instrumenti da guerra; e se i Moderni non ne fanno menzione, non è che abbiano trovato un altra strada più breve, e spedita (il che è impossibile) ma perchè non sono arrivati tant' oltre in questa materia; e se ciò non si crede, mi si dica un poco qual' è più facile, e spedito modo di parlare, che il Ritmo del verso eroico consistà in cinque piedi Dattili, e Spondei, come si vuole adoperati, e un altro Spondeo nell'ultimo, o pure che debba avere tante, e tante sillabe, delle quali la prima, e le due ultime sempre siano lunghe; la seconda possa essere breve, e lunga, e così la terza &c. e che una breve non possa essere rinchiusa fra due lunghe, ed altre cose simili, che bisognerebbe avvertire, se non si parlasse di piedi?

Tornando dunque donde ci partimmo, e seguendo l'incominciato ragionamento delle sillabe accentuate, dico, che il conceder loro qualche allungamento per cagione di essi accenti, non può produrre se non buoni effetti; il che io cavo da alcune ragioni, le quali mi paiono assai probabili. Prima dall'autorità de' Grammatici Greci, che, come accennammo di sopra, dicono, che l'accento acuto allunga la sillaba per mezzo tempo. Secondo, perchè noi vediamo, che il verso Elegiaco rende buonissimo suono; ancorchè l'

ac-

aceento acuto cada sempre o nella penultima (il che succede appresso i Latini, quando l' ultima parola è di due sillabe) o nell' antepenultima sillaba, amendue le quali sono brevi. Terzo perchè si conosce, che i versi detti da' Greci ὑπόῤῥυμοι, quasi sorrimati, come questo :

Aurea scribis carmina Iuli maxime Vatum

non riescono migliori degli altri, ma più tosto peggiori, benchè in essi l' accento concorra con le sillabe lunghe. Non mi par già, che dobbiamo imitare il Glareano, il quale pensò, che il verso Pentametro si rendesse più sonoro con allungarli la penultima sillaba, ed in questa guisa lo modulò: perchè così se gli toglie gran parte della sua aria natìa; ma prendendo la via di mezzo, si faccia qualche poco sentire detto accento: salvando insieme qualche proporzione delle lunghe con le brevi; perchè per seguire anco l' opinione di quelli, che non si fanno scrupolo di spingere l' accento avanti, credendosi, che così facessero gli Antichi, è cosa, che non la posso approvare in modo alcuno; perchè se il canto ha da imitare la favella, siccome nelle parole Latine non si fanno quasi mai acute l'ultime sillabe, parlando; perchè s' hanno a fare cantando? Io sò, che molti dotti credono, che almeno i Greci tenessero questo stile (della quale opinione era il Sig. Aleandro b. m.) che recitandosi, o cantandosi i versi s' accomodassero gli accenti alle sillabe lunghe, verbigrazia così:

Μῆνιν ἀεῖδε θεὰ Πηλήιαδεω Ἀχιλλῆος

Ma tal'opinione (e sia detto con sopportazione d' uomini così dotti) è del tutto inverisimile per molte ragioni, le quali al presente trapasso; e per questa massimamente, che gli accenti Greci si conoscono tanto stabili, che fino ne' nomi delle Città d' Italia uscite già molti secoli sono dalle loro mani, vi si serba tuttavia l' accento Greco, come *Otranto*, *Taranto* &c. Si può dunque salvare insieme nelle sillabe brevi accentuate la brevità convenevole, e farvi sentire la forza di quell' accento; massime con aiuto d' alcune avvertenze, le quali possono essere queste. Prima, che la sillaba, che segue dopo la breve accentuata, piuttosto scenda, che salga di tuono, o almeno si ponga nell' istessa corda; perchè così si sentirà più l' accento dove conviene. Secondo, si potrà allungare alquanto per cagione di detto accento, massime se la precedente sillaba, e la susseguente, per essere lunghe, si terranno qualche cosa di più come in questo verso :

Quicumque regno tulit, & magna potens

la sillaba *po* si potrebbe proferire sotto una semiminima, benchè d' ordinario diessimo una croma alle brevi, quando la precedente *gna* si proferisse sotto una minima; ma se all' accentuata breve seguirà un' altra breve, verbi gratia in *tulit* di questo verso :

Me videat & te Troia: non unquam tulit

al-

allora più facilmente s'accomoderanno; perchè allungandosi alquanto più la prima, tuttavìa si potranno proferire tutte e due sotto tempi equivalenti ad una lunga, come più a basso si vedrà negli esempi. Terzo, si potrà rimediare con una legatura di due note per via d'anticipazione, che risolve una lunga in due brevi; per esempio in vece di modulare questa clausula nel modo seguente:

Op-ta-tus-que di - es

per salvar meglio i tempi si potrebbe accomodar così

Op-ta-tus-que di - es

Quarto per le sillabe antepenultime, quando sono brevi, ed insieme accentuate, o sia la parola di tre, come *Dominus*, o di più, come *Continuus*, si può osservar similmente d'abbreviare alquanto più la seguente penultima, mantenendo tuttavìa in amendue insieme la proporzione di due brevi con una lunga: per esempio darò questi tempi a *Do-mi-nus*, e a *Do-mi-nos* questi, e segnerò così *Con-ti-nu-us*. Tuttavìa confesso, che sarà difficile, che il Cantore osservi esattamente queste giustezze, se non con lungo studio, e diligenza, per la renitenza, che suol fare un mal abito una volta invecchiato. Quinto, può servire ancora quest'avvertenza, di proferire, quando si può, attaccatamente quella parola, che ha la sillaba breve accentuata, con la parola seguente; perchè così l'accento acuto si perde. Eccone l'esempio: per non avere ad allungare la sillaba *ru* in *rude* di questo verso:

Non rude vulgus lacrymisque novum,

non attaccherò detta parola con *Non* precedente, ma con *vulgus* che segue; benchè la qualità del verso pare che persuada il contrario, cioè, che si debba attaccare *rude* con *Non*, per fare un Dattilo *Non rude*, e non un Anapesto *Rude vul*. Quest' osservazione si conferma con l'esempio de' Greci, i quali sogliono mutare l'accento acuto dell' ultime sillabe nel grave, quando si trovano nella sequela del discorso, e non nella fine di qualche clausola, o membro; perchè sebbene θεὸς, verbi gratia, si proferisce da per se oxytono, cioè col tuono acuto nell'ultima; se s'attacca però con un altra

tra parola come θεὸς ἡμῶν, perchè di due in certo modo se ne fa una, si pronunzia barytono, cioè col tuono grave; quale s' intende essere in tutte le sillabe, che non hanno o l'acuto, o il circonflesso; comecchè si noti solo nell' ultime. E con questi rimedi mi giova di credere, che si potranno accordare tutte le contrarietà, che possono occorrere tra la quantità delle sillabe, e gli accenti, valendoci massime di quelli, che ci torneranno più a proposito. Or voglio aggiugnere alcuni ricordi sparsamente, secondo, che mi verranno in fantasia, i quali non saranno disutili a' Compositori. Per far sentire l' aria naturale del verso, avvertasi di accomodare le battute a i piedi, o vere misure, e progressioni (i Greci le dicono βάσεις) di esso in guisa, che non si spezzino, ma comincino, e finiscano con esse. Per esempio, il verso Anapestico dimetro si doverà misurare in due battute, o progressioni, che sarà meglio; o pure in quattro, seguendo il numero de' piedi più velocemente però, che nel verso Eroico; ma non già in una, e mezza, o tre. e mezza &c. Dissi poi *vere misure*, per escludere certe stravaganti, che recano alcuni Grammatici più per loro capriccio, che per ragione alcuna, se non fosse per sfuggire le cesure, e fare le parti, o divisioni eguali; ma nè questo anco torna in molte, che essi adducono, Verbi gratia dove Vittorino

Qui manca,

Oltre che potendosi gl' istessi versi misurare, e spartire per altri piedi più conosciuti, e facili da praticare nella battuta, come Dattili, Spondei, Anapesti, Iambi, Trochei &c. io non so vedere quello, che s' acquisti a dividerli in quella forma. Per far sentir poi maggior varietà, dove si continovano molti versi dell' istessa sorte, come ne' Cori della mentovata Tragedia, si potrà affrettare, o rallentare la battuta secondo l' esigenza delle parole. Si potranno anco concedere alcuni passaggetti, ma non troppo lunghi, e frequenti, ed altre simili grazie, ed ornamenti del canto: massime in certi luoghi più apparenti del verso, come nell' Eroico alla penultima sillaba, e nel Giambico all' antepenultima, che più necessariamente dell' altre si fanno lunghe. Nelle cesure se la sillaba sarà breve, e il sentimento perfetto, o quasi perfetto, non mi guarderei di mantenerla breve dove tal pronunzia riuscisse più graziosa; benchè il metro la richiedesse lunga, potendosi a ciò supplire con qualche silenzio, o pausa equivalente: Per esempio in questo verso di Virgilio:

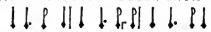
Omnia vincit Amor, & nos cedamus Amori:

per il quale rispetto senza fallo egli si prese questa licenza; ma dove la cesura si fa nella lunga, se è tale per natura della sua vocale, non mi farò scrupolo d' allungarla il doppio dell' altre, per aggiustar meglio le battute, massime se la vocale sarà di quelle più sonore,

co-

come *A*, *E*, *O*, e l' senso sarà perfetto, o quasi perfetto, come appresso vedremo negli esempi degli Asclepiadei, dove l' Anapesto par che s'adopri in vece del Giambo, non farei nè anche difficoltà di constituirlo di tempi eguale a quello: verbi gratia, se io assegnerò alla prima del Giambo una semiminima, e alla seconda una minima, alle due brevi dell' Anapesto assegnerò a ciascuna una Croma, come in questi versi di Claudiano:

Age cuncta nuptiale Redimita vere tellus &c.

E l'istesso farei ne' versi Trocaici, dove il Dattilo si ponesse in vece del Trocheo. Le sillabe, che anno la vocale lunga per natura, non si debbono in modo alcuno abbreviare, o proferire sotto un tempo indivisibile, dovunque si trovino, o nella fine de' versi, o altrove, benchè così oggi si proferiscano nella favella; anzi se in alcuna cosa si ha da far differenza delle modulazioni erudite, e ben regolate, alle triviali, e comuni, questa è tale; e in ciò massime possiamo allontanarci dal volgo, senza tema d'esser troppo singolari: poichè da questa singolarità ne risulterà molt'acquisto di gravità, e d' un cantar maestoso, e veramente latino. È ben vero, che molte sillabe oggi non si possono discernere, verbi gratia, quelle che anno congiunta la posizione; perchè l' esempio de' Poeti antichi, non ci suffraga: tuttavìa se alcuna ve ne sarà tale, che per la regola de' Derivati, o per l' origine dal Greco non possa conoscersi se abbia la vocale lunga, o breve (che per avventura non saranno molte) allora sarà lecito ad ognuno di prenderle come vorrà; ma con giudizio, e discrezione. Imperocchè chi potrebbe oggi sapere, verbi gratia, che *Insanus* si proferiva con l' *J* lungo, *Inclytus* con l' *I* breve, e che *lustrum* quando significa .... abbrevia l' *V*, e quando un giro di cinque anni l' allunga, se Cicerone, e Festo non l' avessero lasciato scritto? Ma venendo al particolare de' versi Tragichi, benchè il loro Ritmo propriamente sia quello del terzo Epitrito, che con vocabolo nazionale si chiamava Rodiaco, perchè forse da' Rodiotti fu adoprato nel marciare in ordinanza, il cui tempo è questo tuttavìa perchè questa sorte di battuta sesquiterza non è ricevuta da' Musici, nè antichi, nè moderni, e sarebbe difficilissima ad osservare; e perchè talvolta in luogo suo succede il Duambo, o Giambo doppio, meglio mi parrebbe di spartirlo in sei battute: checchè ne dicano i Grammatici, mescolando l' eguale, o binaria con l' ineguale, o ternaria, quando vi s' incontrano i piedi di quattro tempi in questo modo o pure (quando così frequente mutazione riuscisse troppo difficile) alterarli nella maniera, che segue, o altre simili respettivamente:

Quicumque re-gno fi-dit, & ma-gna po-tens

Do-mi-na-tur au-lâ; nec le-ves me-tu-it De-os

Me vi-deat, & te Troia: non un-quam tu-lit

Do-cu-men-ta sors ma-jo-ra quam fragi-li lo-co

Sta-rent superbi

Tra i quali tempi, benchè alcuni ne siano assai difficili, non per questo debbono rifiutarsi; perchè cantandosi oggi in Scena senza battuta, non è necessario d'osservarli così a capello, come stanno notati; ma sibbene d'appressarvisi quanto si può: il che si rimette al giudizio del discreto Cantore scenico. Gli Anapestici si possono proferire sotto questi tempi, e segnarli così:

Non rude vul-gus la-crymisque no-vum

o pure così con qualche legatura, e mutazione di tempi:

Lu-ge-re iu-bes hoc con-ti-nu-us

Quanto a i Saffici, se gli vogliamo dare i suoi tempi giusti al primo, quarto, e quinto piede, perchè sono Trochei, s'accomoderà la misura ineguale, ed agli altri due l'eguale; ma se vorremo per maggior facilità pareggiare le misure, potranno segnarsi in questa forma:

Du-lce moe-ren-ti po-pu-lus do-lentum

L'Ascle-

L' Asclepiadeo, per poterlo misurare in battute eguali, e per dattili, e spondei, e non in altre guise più strane, si potrà segnar così; dove il senso finisce in senso perfetto, o quasi perfetto:

Et tri-stes ci-ne-res ur-na co-er-cu-it:

Ma dove per esservi il sentimento pendente, non si può convenientemente supplire la battuta con pause, allora si potrà dar doppio tempo alla sillaba, che fa la cesura in questo modo

Verum est an ti-mi-dos fa-bu-la de-ci-pit,

il che tornerà anco meglio, acciò le lunghe vengano nel battere, e le brevi nel levare. Tralascio l' altre maniere di versi, che in questa Tragedia non occorrono; perchè altrove spero di trattarne più diligentemente. Del restante la sopraddetta parola *Verum est*, mi dà occasione di discorrere alquanto sopra le collisioni delle vocali, che i Grammatici dicono *Synalephe*, cioè, se finendo una parola in vocale, e seguendone un altra, che pure cominci in vocale, come *Excita ferro est*, debba elidersi nel canto la prima, proferendosi così: *ferr' est*, o pure proferir l' una, e l' altra come sta, e come si pronunzia favellando. Qual fosse in ciò l' uso de' Greci resta assai chiaro; perchè noi vediamo, che non scrivevano quelle lettere, che non volevano si proferissero, come νυχθ' ὅλω; ma de' Latini ci può essere qualche dubbio: e tanto più che anco negli antichi tempi, quando questa lingua si manteneva ancor pura, e signorile, ricevè in questa parte qualche mutazione eziamdio stravagante; perchè l' *S* nell' ultime sillabe si toglieva quando seguivano parole, che cominciassero da consonanti, verbigrazia

. . . .

e per il contrario l' *M*, si manteneva intero come in questo verso d' Ennio:

Insignita fere tum millia militum octo.

Ma se VS. mi dimanda, che faresti tu? io risponderei, che fino che io non trovo in qualche Autore maggior chiarezza di queste cose, terrei questo stile; farei sentire l' una, e l' altra vocale, per non partirmi dall' uso corrente, senza necessità, e per evitare molte amfibologìe, che nascerebbono; massime potendosi mantenere sempre la proporzione de' tempi nel metro; poichè questo non è altro, che sciogliere una lunga in due brevi. E ciò maggiormente osserverei, quando amendue le vocali s' incontrano lunghe, o almeno la precedente; perchè se sarà breve, e in tali parole, che non ne possa

nascere ambiguità di senso, come in alcuni avverbj, e coniunzioni, cominciando la seconda parola da vocale lunga, forse in qualche luogo non farei difficoltà d'elidere la precedente; siccome in quest' esempio: *Atque ea diversa penitus dum parte geruntur*, dove l'istessa vocale si ripete comunemente, anco una se ne toglie, sebbene non si discerne quale. Qui c' entra poi qualche particolare avvertenza circa l' aspirazione *H*, ed i dittongi; quando la seconda parola comincia da una vocale aspirata, e massimamente lunga come . . . . perchè tale aspirazione fa troppo staccamento di pronunzia, averei per bene d' elidere la vocale precedente; potendosi fare senza ambiguità di senso proferendosi così: nè giova il dire, che oggi l' aspirazione non si pronunzia; perchè si doverebbe pronunziare; anzi in molti luoghi si proferisce dagli Oltramontani, ed un abuso manifesto non fa legge. Quando poi o finisce, o comincia un Dittongo come . . . . o pure e finisce, e comincia, come *Gratae aurae*; perchè i Latini non anno trittongi, ne quadrittongi, e tali pronunzie di tre o quattro vocali insieme ristrette, sono spiacevoli, e poco musicali, senza dubbio bisognerà eliderne alcune. Ma quali, e in qual modo, quì sta il negozio. Il dar regole generali in questa materia maggior ozio richiederebbe. Però contentiamoci di qualche particolare esempio. In questa fine d' un verso di Virgilio: *Sub Ilio alto*, tengo di sicuro, che s'abbia a sentire così l' *o* come l' *a*; ma quello debba abbreviarsi, e proferirsi con un tempo solo, per fare un dattilo; ma in questo principio: *Insulae Ionio in magno*, non ha dubbio, che si debbono fare sentire tutte tre le vocali, cioè l' *ae* della prima parola, e l' *i* della seconda, non solo perchè l' *ae* dittongo corrisponde all' *ai* Greco, che è breve nella fine delle parole; ma perchè niuna di esse si può toglier via senza gran disordine; perchè togliendosi l' *I*, si leverebbe una sillaba al verso, se l' *e*, la parola di plurale diverrebbe singolare, se l' *a* non si proferirebbe più per dittongo, ma per una vocale sola all' uso odierno. In questo principio *Dardanidae e maris*, se si pronunzia il dittongo come và, facendo sentire l' *a*, e l' *e*, l' *e* seguente si può toglier via sicuramente per sfuggire quell' *hiatus*, come lo dicono i Latini, o pure farlo sentire per maggior espressione del senso. In questo *Divumque aeterna potestas*, l' *e* di *que* enchtica meglio è toglierlo via; perchè l' enclitiche facilmente perdono l' estreme loro vocali: e qui non ne segue ambiguità alcuna; ma in quest' altro *Intentique ora tenebant*, in amendue i modi par che possa stare; perchè togliendosi via l' *e*, resta il metro col suo tempo, se si proferisce l' *o* come è dovere lungo, e mantenendosi, più tollerabile ne diviene la pronunzia dell' *o* con un semplice tempo, secondo l' uso d' oggi; ma in quest' altro principio *Conticuere omnes*, si può fare un osservazione più notabile, che se s' elide l' *e*, si sente zoppicare il verso: il che nasce perchè unendosi queste due parole come in una, col vincolo di un solo accento, cioè quello *d' omnes* (perchè l' altro di *conticuere* si perde) se la sillaba *er* non si allunga raddoppiandoli il tempo della vocale (il che

pochi

pochi s'avviseranno di fare) si sentirà un Giambo *er om* in vece d'uno spondeo; ma salvandosi l'*e* intatto, allora l'aria del metro si sentirà intera; perchè in vece d'uno spondeo apparirà almeno all'orecchie un Anapesto *ere óm*: Onde o bisogna proferire lunga quell'*e* penultima, se si toglie via l'ultima, o lasciar questa intera: nel qual caso se si proferirà quella con l'allungamento solo dell'accento all'uso odierno, non si farà male per la cagione, che s'è detta, e se anco s'allungherà la vocale all'uso antico, meglio sarà. Ma che diremo di quelle parole, che finiscono in *m* seguendone un altra principiante da vocale; le quali manifestamente secondo l'odierna pronunzia fanno zoppicare il verso: verbi grazia;

Littora multum ille & terris iactatus, & alto:

perchè apparisce veramente prolungato d'una sillaba, e per conseguenza storpiato, e fuori della sua misura. Il rimedio è facile, se seguiamo la dottrina degli Antichi; perciocchè c'insegna il diligentissimo Quintiliano (che tale è veramente quello Scrittore) che solevano gli Antichi far sentire molto poco questa lettera (tenuta per altro, e ragionevolmente, di suono barbaro, e grosso) nel fine delle parole; e però molti la scrivevano come ammezzata così *M*, per dinotare che s'aveva a proferire leggiermente, e quasi mezzana tra l'*N*, e l'*M*; onde è da credere, che nel recitare, e cantare i versi, si lasciasse come se scritta non fosse; mantenendosi però intanto la pronunzia della vocale precedente in questa forma *Multu ille & terris*; la qual regola si deve per parer mio in tutti i modi osservare: imitando quelli, che poterono dar legge a questa lingua, che era appo di loro materna, e naturale; e tanto più che ella tiene la via di mezzo tra quelli, che o storpiano il verso col proferire ogni cosa, e quelli, che offuscano il sentimento con troncare più del dovere, come farebbe, chi dicesse: *Mult' ille, & terris &c.* E l'istesso appunto osserverei anco quando segue all'*M* una vocale aspirata come *Monstrum horrendum informe ingens &c.* E questo è quanto al presente m'occorre circa l'aggiustamento de' tempi de' versi latini.

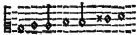
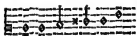
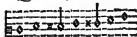
Quanto poi al maneggio del concento, e melodìa ne' Cori (perchè a questo si restrignerà il nostro Ragionamento) bisogna prima fare un presupposto, che la maniera tenuta fin'ora da i Moderni è lontanissima dal modo antico; e da ogni convenienza; perchè dove per la maggior parte rompono il filo della melodìa, e del discorso, con quelle loro imitazioni, repliche, e accozzamenti di parole diverse (che i Greci chiamerebbono διαλλογίας & πολυλογίας) per il contrario si debbono sempre far cantare insieme l'istesse parole, a volere, che s'intendano bene; e non se ne perda un iota, come è necessario assolutamente, e che l'aria n'esca spiritosa, ed imitante qualche ballo (il che si può fare anco in soggetti gravi) e non languida e snervata; come per lo più si sente nello stile madrigalesco. E tanto più che i Cori tragichi, o si devono ballare, o pas-

passeggiare numerosamente, ed atteggiare con quelle medesime movenze della melodìa; il che accresce alla Musica tanto più d'energia, e vigore, che non si sente nello stile madrigalesco, quanto differisce quasi un corpo vivo da un morto; poichè in questo stile la forza del Ritmo vi si confonde tanto da quei contrarj, e diversissimi movimenti, che appena ve ne resta vestigio alcuno. Nè mi si dica, che i Cori si son veduti ballare pure in questo stile, ed in Firenze, ed in Roma, ed altrove; perchè non ballavano se non in quelle parti, dove si cantavano l'istesse note, cioè in una minima parte del Coretto, con clausole brevi, e spezzate, a guisa di canzonette; quale anco era il ballo poco artifizioso, e scompagnato dalla varietà de' gesti: maniera molto diversa dalla buona, ed antica, che riceveva gran varietà d'aria, e movenze, e figure di ballo, e periodi anco lunghi, ed attaccati nel discorso. Nè tralascerò nè anco il pretesto, che pigliano i Musici, per non fare le loro composizioni troppo semplici, e triviali; perchè si possono scapricciare in altri soggetti, se vogliono mostrare la loro perizia in cose stentate, e di studio come dicono, e quanto all'essere semplice, non sempre le cose più artifiziose sono le più belle, come si può conoscere nella Poesia, dove niuno, che non sia mentecatto, proferirà per esempio i versi di Porfirio Optatiano con le Acrostichidi all'Egloghe di Virgilio, così pure, e semplici. E nè anco si potranno chiamare triviali queste melodìe, se saranno fatte con giudizio, e con varietà Meliche, e Ritmiche, e con quella espressione degli affetti e del costume, che si richiede. Non escludo già per questo qualche anticipazione di poche parole, fatta opportunamente dal Corifeo: nè dico, che sempre tutti i Corici debbano cantare insieme; perchè possono anco ad imitazione degli Antichi dividersi in due squadre, ch' essi dicevano διχορίαν, e cantare una per volta; ma avvertisco solo quello, che per lo più si deve osservare. Presupposta dunque questa massima, dico, che in ogni modo resta al Compositore gran campo da variare; poichè il concento si potrà disporre almeno in tre guise: la prima si può chiamare un Canto piano; la seconda falso Bordone; e la terza un Contrapunto di nota contra nota. Ciascuna di queste riceve poi diverse altre spezie; perchè il canto piano si può far prima tutto all'unisono; secondo, all'ottava semplice: terzo, all'ottava divisa armonicamente: quarto, in quinta; li quali due ultimi modi forse non riuscirebbono per quella continuazione di quinte; tuttavìa è cosa, che si potrebbe esperimentare; purchè non vi mancasse l'accompagnamento instrumentale; massime d'instrumenti gagliardi, che s'accomodassero di tutte quelle consonanze, che vi potessero entrare; perchè chi direbbe mai, se non l'avessero esperimentato, che ne' registri degli organi la continuazione di più quinte, ed i falsi riscontri di none, che ne seguono, non guastassero il concento? Il secondo modo non ho dubbio, che riuscirebbe; perchè quell' accompagnamento d'ottave in quella guisa non s'intende contro le regole: anzi si prende quasi per una voce sola, come si fa ne' cordoni del liuto, che si accompagnano d'
un

un altra corda più sottile all'ottava; e tanto più se l'accompagnamento instrumentale fosse variato assai, e non s'interponesse fra quell'ottava; ma o la rinchiudesse nel mezzo, o fosse sotto o sopra di lei. La seconda foggia di falso bordone (per il quale intendo un concento di tutte seste, o decime, fuor delle cadenze però) riceve anch'essa qualche varietà; perchè essendo le voci vicine come Bassi, e Contralti, può procedere con seste: e se saranno lontane (come Bassi, e Soprani) per decime; ed io amendue i modi, e con una voce mezzana se vi sarà, che divida le seste nella quarta, e nella terza, e le decime nella quinta, e nella sesta, o pure da se, e indivise. Dove avvertisco, che siccome le decime si possono variare, mutando alternativamente l'ordine della quinta, e della sesta, così anco si può fare nelle seste, ponendo la quarta nel grave, quando s'unisce con la terza maggiore, benchè i Contrapuntisti si guardino da questo accoppiamento più per una certa superstizione passata di mano in mano dal secolo rozzo in quà, nel quale si teneva la quarta per dissonanza, che per alcuna ragione sufficiente. La terza maniera si può ridurre anch'essa a due sorti almeno; una delle quali sarà d'un contrapunto più rigoroso di nota contrannota, e l'altra d'un più licenzioso, nel quale si concedano in qualche parte alcune diminuzioni, ch'è la maniera più praticabile, e vaga di tutte. Or se il perito Compositore adoprerà il suo giudizio per conoscere, dove più una maniera di melodia, che un altra si richieda; potrà senza fallo far sentire tanta varietà al Teatro, che niuno vi cercherà più artifizio di fughe, e di repliche; e ognuno ne resterà sodisfatto pienamente. Per esempio, dove si vorrà esprimere maggiore unione d'affetti, si potrà adoprare il canto fermo, dove meno si procederà per il falso bordone; ma dove si mirerà più al diletto, s'userà il contrapunto di nota contro nota: e se si volesse mai far sentire il Cromatico puro, quello cioè, che non esce delle corde del tuono fondamentale, si potrà praticare in uno delli due primi modi; essendone il terzo poco capace per carestia di corde sufficienti. Questo sì ch'io voglio avvertire, che nella prima maniera di concento semplice o piano, non s'appagheranno forse interamente l'orecchie di questi nostri Pratici, se non vi saranno queste due condizioni: prima, che si proferisca in gusto scolpito, facendo intender bene quelle consonanti, che non si perda cosa alcuna, giacchè pure non è il principale acquisto, che si cavi da questa sorte di Musica. Secondo, che l'accompagnamento instrumentale sia di tal sorte d'instrumenti, che possano supplire a quello, che principalmente manca a far concenti semplici, che sono le imitazioni, e varietà di consonanze; cioè, che s'adoprino instrumenti d'archetto, i quali per luoghi di non gran capacità proportionalmente servano a quello, che servivano negli antichi Teatri, o in Sale molto spaziose gl'Instrumenti da fiato, come Pifferi, Flauti, ed Organi.

Voglio ben'avvertire, che di queste tre maniere, la più frequente, per parer mio, deve esser l'ultima del Contrapunto di nota con-

contrannota, secondariamente il Canto piano, e meno di tutte il falso bordone, il quale si deve adoprare molto parcamente, e per poche battute. Questo mi par molto a proposito per quando si procede di grado in quella sorte di Cromatico, che si chiama inspessato; perchè si serve anco delle corde particolari Dramatiche, e delle Metaboliche, come dal sottoposto esempio si vede: nel quale cantandosi le tre parti di sopra dal Coro, il Basso può esser sonato da un Violone, tacendo frattanto il Cembalo; perchè non pare, che ci possa far buono effetto. Il quale accompagnamento, benchè a molti parrà assolutamente necessario per coprire, come dicono, o più tosto per regger quelle quarte, poste tra il Tenore, e il Contralto, a me non pare già così; perchè stimo, che con quelle tre sole parti il Contrapunto potrebbe procedere. Ma per fare il concento più pieno, e perchè il Coro non resti soffogato dall'Instrumento, in questa guisa potrà accomodarsi.

Quid caeca fors minaris?

Ma le mutazioni de' Tuoni, che contengono il più bel della Musica, ne' Cori massimamente, anno luogo (come anco erano adoprate dagli Antichi per testimonianza di Dionigi Alicarnasseo) e in tutti e' tre li sopraddetti ottimamente si potranno aggiustare. Quanto agl' Instrumenti per una Sala mezzanamente grande, niuno sarà più a proposito del nostro Cembalo Diarmonico, o Triarmonico, accompagnato massimamente dal Violone Panarmonico. Ma lasciamone il giudizio all' esperienza, la quale farà conoscere una volta quanto questi Instrumenti siano utili, anzi necessarj per le Scene, e Teatri odierni. Ciò dico, perchè per i Teatri antichi vi vorrebbono Instrumenti più strepitosi, e massimamente da fiato, i quali si potrebbono anch' essi variare, e perfezionare nel modo, che abbiamo fatto li sopraddetti. Quando poi avvenga, che codesta sorte di Musica, e di Cori non appaghi pienamente gli spettatori, non sarà da farsene maraviglia, nè desistere per questo da cose maggiori; perchè agevolmente ne appariranno le cause; tralascio l'invidia, che sogliono portar seco le novità, massime &c. Non dico ne anco della necessità, che abbiamo d'introdurre i Cori negli angustissimi siti delle nostre Scene, e non in luoghi aperti, e spaziosi, come comunemente si faceva con molta maggior satisfazione degli occhi, e dell'orecchie in particolare, alle quali maggior diletto porgono simili melodìe cantate con voce alta, ed accompagnate da detti Instrumenti molto strepitosi (cioè da Pifferi, ed altro, come accennai

ſiai eſſere le Tibie coriche) ma udite da lontano. Non parlo del baſto, o geſto artificioſo, che ſi praticava ſimilmente da' Corici antichi verſatiſſimi in tutte queſte coſe, ed altre particolarità, che oggi ſappiamo; e che ſebbene proporzionatamente almeno ſi potrebbono rimettere in uſo; tuttavia ricercherebbono grandiſſimo ſtudio, fatica, e diſpendio. Ma quello, che più mi fa temere è, che eſſendo il tempo tanto breve, ed impiegandoſi giovinetti ineſperti, e poco pratici nel latino, e di voci tali quali, vi mancherà e la vivacità dell'azione, e quella ſoavità, ed unione di concetto, che naſce da voci elette, e ſonore, e bene aggiuſtate inſieme; e per avventura ſi ſentirà anche poco l' inſtrumento; oltrechè vi vorrebbe un accompagnamento più artifizioſo, che un ſemplice Baſſo continuo, onde forſe non vi mancheranno di quelli, che chiameranno queſte sì fatte melodie, Muſiche da Frati, e coſe ſimili, Non priveranno già VS. queſte chiacchiere di quella lode, che meritamente gli ſarà reſa dalle perſone ſincere, dotte, e giudizioſe, per aver uſato di metterſi con sì pochi aiuti ad un impreſa bella sì, e nobile, ma altrettanto difficile, e ſcabroſa, e come ſi dice, rotto il giaccio, e aperto la ſtrada agli altri. E tanto più gli è dovuta queſta lode appreſſo i Savj, quanto è più difficile il reſtaurare le coſe antiche, e fabbricare come ſi dice ſul vecchio, che il murare di pianta: benchè di prima viſta non così paia; ed è la ragione aſſai chiara; perchè il rimettere in pratica coſe per lungo ſpazio perdute, ſuppone un uſo contrario inveterato, ed accreditato di già, al quale è forza di contraſtare, ſenza che la preſunzione, che milita contro quello, che l'addietro s'è tralaſciato, quaſi come aveſſe ceduto al meglio. Oltrechè pare, che una certa fatalità s' opponga ſempre a quelli, che cercano di reſuſcitare le antiche coſe, i quali ſogliono anch' eſſere d' ordinario poco fortunati, come in me medeſimo più, e più volte ho provato.

DEGLI OBBLIGHI
ED OSSERVAZIONE
DE' MODI MUSICALI

AL SIG. PIETRO EREDIA.

AVendo io riconosciuto in pratica, mediante le vaghe, e giudiziose modulazioni di VS. quello, che prima tenevo per certissimo, che le Musiche composte con la varietà de' Modi antichi fanno ottima riuscita; e non potendo di presente pubblicare quello, che in questa parte ho osservato, o cavato da' buoni, ed antichi Autori (che non sarà di poca importanza per la pratica) ho voluto nondimeno in questo picciolo Discorso raccogliere alcune cose più necessarie a sapersi per regolatamente comporre conforme alla natura, e proprietà de' Modi più principali, e discorrere alquanto intorno agli obblighi, che portano seco; poichè aborrendosi naturalmente quei vincoli, ed osservanze, che ci legano in certo modo le mani, e restringono il campo del comporre; m'ingegnerò di mostrare (per quanto mi permette un Discorso fatto all'improvviso) che molti buoni effetti ne seguono, ed in particolare, che le arie di ciascun Modo molto più variate tra loro, e dilettevoli con questi obblighi riescono. Il che meglio potrà VS. riconoscere dall'esperienza istessa, che dalla mia sin' ora mal digerita dotttina. Della qual cosa sapendo, ch' ella s'appaga di ragione al pari d'ogn' altro, non credo che debba parerli fatica di farne qualche saggio. Primieramente essendo cosa certissima (dicendolo espressamente Boezio) che i Modi si compongono dalle varie specie di quinta, e di quarta (come anco affermano i Moderni de' loro, benchè in fatto poi non le osservino) è necessario vedere come ciò si debba intendere, e ciò, che ragionevolmente ne segue. Supponendo dunque quello, che evidentemente altrove ho provato, che i Modi, o Tuoni antichi non si comprendono ne' termini d'una ottava (come falsamente crederono gli Antichi-moderni Musici, confondendo le specie della Diapason co' Modi; cioè la forma con la materia) e che si connettono tra di loro conforme l'ordine delle corde d'un sistema Diatonico; ma al rovescio, per esempio, se il Tuono Dorio si comprende fra *E*, *e*; il Frigio si rinchiuderà tra *D*, *d* d'un tuono più sù: se il Dorio s'estenderà fra *A* ed *a*; il Frigio procederà tra *G*, e *g*; se quello fra *A*,

ed *e*

ed *e* (una duodecima) questo tra *G*, e *d* con egual sistema, e sempre con la medesima distanza di tuono; dal che si conosce per esperienza, che i Modi più vivaci di tensione, s'accomodano anco ad una specie più viva; e così per il contrario: onde ne riescono più vivaci, e variati tra loro, e non come i nostri, che seguendo l'ordine d'un solo sistema, hanno le specie più vive in tuono, e voce più rimessa, e le più molli, e rimesse in tuono più teso, e sforzato; dal che nasce anco in parte la loro poca diversità, ed efficacia. Si deve anco supporre, come provato da noi bastantemente nell'Opera intera, che i tre Tuoni più generali, principali, ed antichi, che sono il Dorio, Frigio, e Lidio, nascono dalle tre specie di Diatessaroo, e aggiugnendovi per quarto il Mistolidio, dalle quattro della Diapente: e che (parlando de' tre) è certo, che sono fondati in queste tre voci *Mi*, *Re*, *Ut*; convenendo la prima al Dorio, la seconda al Frigio, e la terza al Lidio: o pure che questo sia la specie di quarta *Vt*, fa il Frigio *Re*, *sol*, e il Dorio *Mi la*. Inoltre bisogna supporre, che a questo si deve la specie di quinta *Re*, *la*, al Frigio *Vt*, *sol*, e al Lidio *fa*, *fa*, e aggiungendo a questi il Missolidio, gli conviene la quinta *Mi Mi*, restandoli per comune col Dorio la quarta *Mi la*: laonde per il simbolizzare che fa con quello, si chiamava anco Iperdorio, essendoli subordinato per così dire una quarta di sopra. Or da questo ne segue, che la specie Doria *E*, *e*, vien divisa dall'*A*; la frigia *D*, *d* dal *G*; e la Lidia *C*, *c* dall'*F*, siccome la Missolidia ♮, ♮ dall'*E*. Di qui è, che alcune cadenze Dorie terminano (all' ingiù) in *Mi Re*; alcune Frigie in *Re*, *Ut*; e altre Lidie in *sol*, *fa*. E perchè qualunque cadenza termina (così all'insù, come all'ingiù) in quattro modi nel semituono; in un tuono, in due, ed in tre, che sono le terminazioni delle quattro sorte di quinta, da ciò nasce quasi tutta la varietà dell'arie, che si diversificano massimamente per le quattro specie di quinta; poichè le clausole separate dalle cantilene di rado trapassano più oltre i termini di quella, come si vede ne' Salmi. Or di queste specie *la*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, che ha tre tuoni continuati, par che sia più ignobile, e meno praticata di tutti, anzi da i Moderni poco, o niente si frequenti; sicchè la diversità de' Tuoni moderni, quando tra loro non fossero totalmente mischiati, si potrebbe ridurre alle tre specie di quarta, o alle tre note *Vt*, *Re*, *Mi*, ovvero *fa*, *sol*, *la*, che, come attesta il Glareano, sono li tre modi de' Liutisti. E' da notare sopratutto, che tra gli odierni dodici Modi, i Plagj sono più puri, e semplici, e rassomigliano meglio agli antichi, che gli Autentici; poichè questi si compongono d'una quarta, e d'una quinta dissimili: il che non avviene ne' Plagj, e negli antichi. Per esempio il terzo Tuono si compone della specie di quinta *Vt sol*, e di quarta *Vt fa*, che sono, se non contrarie, almeno dissimili: facendo sentire l'una il tuono nell'estremo, e l'altra il semituono: onde partecipa quel tuono del Frigio, e del Lidio; come il primo del Dorio, e del Frigio &c. Si deve anco considerare

ne' veri Modi antichi, oltre la corda, che forma la ſpecie di Diapaſon, e quella, che la divide nella ſua Diapente, e Diateſſaron, anco quella, che la divide in quarta, e quinta per l' altro verſo; verbi grazia oltre l' *E*, e l' *A* del Dorio, ſi deve reputare per corda cadenziale anco il ♮, ſebbene non così principale: e la ragione è chiara; imperocchè ſe i Modi ſi compongono dalle ſpecie di quinta, e di quarta, e le diverſità del loro procedere, ed aria, che i Greci dicono ἦθος, naſce dalle varie deſinenze delle clauſole nelle corde eſtreme di queſta, o quella ſorte di quarta, o di quinta; ſiccome il procedere, e terminar così *la ſol fa mi*, reſtando in *E la mi*, è Dorio, così l' iſteſſa progreſſione terminata in ♮ *mi*, ſarà Dorio; il che tanto più è vero, quanto che dobbiamo ricordarci, che i Tuoni, o armonie antiche non ſi miſuravano dagli eſtremi dell' ottava, ma da quella abitudine, o relazione, che avevano alla mezzana voce del Tenore nel tuono Coriſta, o Dorio. E per l' iſteſſa ragione il *D la ſol re* ſarà corda cadenziale Doria; ma meno principale; perchè ſi ſente la medeſima ſpecie di quinta *la ſol fa mi re*, reſtando in *A la mi re*, e partendoſi da *e la mi*, che termina in *D la ſol re*, con partirſi da *A la mi re*; ma non ſarà già queſta corda cardinale all' insù; perche ſi ſentirebbe la quarta frigia *Re Mi fa ſol*: nè meno il ♮ *mi*, perchè termina all' insù la ſpecie di quinta *Mi fa ſol re Mi*, non altrimenti Doria, ma Miſſolidia, e veramente appropriata all' ufizio di quel Modo, che ſerviva per cantare le coſe flebili, e dolenti, per la ſua crudezza. Pongaſi dunque per maſſima certa, che le corde cadenziali, e principali Dorie ſono l' *E*, e l' *A*, e ſecondariamente il ♮, e poi il *D*: onde per queſto gli Antichiſſimi aſſegnavano (come c' inſegna Ariſtide Quintiliano) queſta ſpecie di nona *D e* alle modulazioni Dorie. Di quì ne cavo una conſeguenza, che ſe i Moderni aveſſero riguardo nella conſtituzione de' loro Modi piuttoſto alle diverſità generiche, e proprie delle modulazioni, come doverebbono, che alla compoſizione de' concenti, ſarebbe errore intollerabile il loro di connumerare fra le corde cadenziali, e regolari piuttoſto quella, che divide la quinta nelle due terze, che quella, che divide l' ottava in quarta, e quinta per l' altro verſo. Sebbene poco importava anco per queſto riſpetto annoverarla tra le cadenze; dovendoſi giudicare la natura, e proprietà de' modi dal diverſo procedere, e terminare le clauſole, e non dall' eſtreme, e finali cadenze. Il farle poi per pratica cadere in tutte le corde in sù, e in giù, e far ſentire quaſi egualmente l' *Ut*, il *Re*, e il *Mi*, non merita biaſimo, purchè il ſoggetto lo richieda; poichè ſtimo, che modulandoſi anco i Tuoni antichi ſi poſſa, e deva farlo quando torna a propoſito, per variare maggiormente l' aria; ma è ben neceſſario per ridurre la Muſica a migliore ordine, e metodo, di diſtinguere all' uſo antico le cadenze, e progreſſioni proprie di queſto, e quel Modo per comprendere la loro natura, e proprietà, e ſervirſene poi con ragione, e giudizio. Per il che meglio avrebbe fatto il Zarlino a recare eſempj de' ſuoi Modi un poco più regola-

ri,

ti, e meno liberi; benchè non professasse di rappresentare i Modi antichi. E veramente mi pare, che il portare esempi, e forme de' Modi all' uso moderno, sia come un mettere avanti a chi impara a dipingere tutti i colori mescolati, e nessuno puro, e semsemplice, a segno che indarno vi si cerchi il rosso, verde, azzurro &c. ma sibbene il pavonazzo, acqua di mare, bigio, &c. Più presto dunque debbonsi rappresentare i Modi puri, e semplici quasi come tanti elementi della Musica, per poter poi maneggiarli, e mescolarli con buon ordine, e regola. Oltre le cadenze debbonsi osservare alcune altre cose, che fanno gran diversità ne' Modi, ed in particolare di non far regolarmente salti di quinta, e quarta, se non tra le corde cardinali di essi Modi; poichè se nel Dorio, per esempio, si sentirà il salto di questa quarta *fa*, o *Re sol*, e molto più delle quinte a esse conformi, perderà assai della sua semplicità, e proprietà, e prenderà in parte del procedere, o aria Frigia, o Lidia. E che ciò sia vero conoscasi da questo, che nelle Canzoni più naturali, antiche, e ariose, che si cantano in varj paesi, e così ne' Balli (che osservano assai la purità de' Modi) poco vi si sentono quei salti di quinta, o di quarta, che non convengono colle cadenze proprie, e principali. Nè vale il dire in contrario, che tutti i salti di quinta, quarta &c. risuonano nell' istessa maniera, nascendo la diversità loro solo dalle corde di mezzo; poichè avendo la serie armonica tanta forza nella memoria, e imaginativa, quanta si sente; non solo ci si rappresentano nelle melodìe le voci terminative d' un salto, o intervallo, ma anco le comprese potenzialmente in esso. Ma molto più a giudizio mio importa (e mi maraviglio, che non se ne parli, e s' osservi) di far sentire negli estremi delle modulazioni le corde cardinali de' Modi, e non le altre; poichè dalle estremità gravi, ed acute senza dubbio nasce la maggior diversità dell' arie. Dico dunque (per spiegarmi meglio) che nelle progressioni continuate così delle corde essenziali (cioè proferite sotto distinte sillabe) come delle accidentali, o incluse ne' passaggi, le estreme nel grave, e nell' acuto doverebbono essere le cardinali del Modo, e non solo queste, ma, per quanto si può, anco quelle, che piegano le modulazioni continuate, dette da' Greci ἀγωγαὶ nelle voci mezzane; e che si doverebbono considerare nelle cadenze non solo le ultime voci, ma anco le penultime; perchè sebbene la cadenza in *Re* (per esempio di *D la sol re*) è comune in qualche parte così al Dorio, come al Frigio; tuttavìa non conviene all' aria Doria il piegamento nell' *Vt* così:

ma sibbene al Frigio; e per il contrario al frigio non conviene questa, ma sibbene al Dorio:

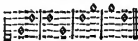
Reputo anco convenevole fuor delle progressioni continuate, che le estreme voci (grave, e acuta) de' concenti siano l' istesse corde cardinali, non già all' usanza de' Moderni, che giudicheranno verbi

bi grazia una modulazione del terzo Modo, quando sarà compresa tra il *d* acuto, e il *D* grave, ancorchè forse in tutto non vi si tocchi o la grave, o l'acuta se non una volta, o due: imperocchè se la denominazione si fa dal più, non quella corda, che per una volta si tocca, ma quella, che per la maggior parte termina la cantilena, sarà regolatrice del Modo. Però non poco mi maraviglio del Zarlino, il quale nell' esempio che pone del terzo Modo, fa modulare tutta la prima clausola, che è di quindici battute dal Soprano fra questa settima *D c*, e parimente il Basso; perche imita quello tra questa sesta *A F*, sicchè la modulazione senza fallo s'estende tra il *Re*, e '*l fa*, e piuttosto partecipa del settimo, e ottavo, che del terzo, o altro congenere. E l'istessa inosservanza si può conoscere nel secondo, che nella prima parte fa sentire negli estremi più il *fa*, che l'altre voci, e in somma negl' altri tutti, che sono veramente malissimo osservati. Ma perchè le composizioni a una voce, e a più non si possono regolare del tutto egualmente, io direi per me, che in quelle (le quali molto meglio possono mantenere l' uniformità d'un Modo) si dovesse usar questa cautela, di porre le voci estreme nelle corde cardinali con questa differenza, che ciò s'osservasse nell' Aria, che canta per amendue i versi di sotto, e di sopra: e nel Basso bastasse solo osservarlo di verso il grave, e nelle composizioni a più voci bastasse semplicemente servirsi di quella cautela ne' soli due estremi di tutto il concento, cioè nel Soprano verso l' acuto, e nel Basso verso il grave.

Una cosa voglio soggiugnere in questo proposito molto degna d' osservazione, e non notata forse da alcuno, che per ordinario ogni cantilena ha due cadenze (intendo in ordine alla melodìa, e non al concento) una per le desinenze di senso perfetto, e l' altra per quelle, che non terminano interamente il sentimento delle parole, le quali si troveranno per ordinario in quelle modulazioni, che sono più semplici, ed osservanti d' un Modo solo, lontane fra loro per seconda, e però non sarà difficile da questo scoprire la loro specie, e Modo vero; o per dir meglio proprietà di Modo (ἦθος). Per esempio quella soavissima, ed affettuosissima melodìa dell' *Ave Maris Stella*, se s'estende fra il *D*, e *d*, ed ha il procedere o ἦθος in parte Frigio, per tal cagione, e perchè la quarta nota fa spiccare assai l'*ut* di *G sol re ut*, e perchè anco fa una cadenza imperfetta nell' *ut* di *C sol fa ut*, in questa parola *Virgo*: e con tutto ciò partecipa assai del procedere, o Modo Dorio, come mostra quella quinta *Re la*, o *Re*, *Re*, che è la sua principal grazia, e la desinenza *Re mi Re*, che si sente nella parola *Alma*. Tuttavìa, perchè la cadenza finale, e principale è in *D la sol re*, e la mezzana suddetta in *C sol fa ut*, possiamo affermare per certo, che la specie sia Frigia in questa forma.

ovvero in questa ch'è tutto uno,

men-

mentre non ci può aver luogo l' Ipofrigio, cantandosi l' uno, e l' altro sistema nella medesima regione, o tuono. Parimente delle due cadenze in *Mi*, e *Re*, che VS. usa a proposito, e con garbo nella sua modulazione Doria del nobilissimo Sonetto di N. Sig. la prima è la imperfetta, che cade in *E la mi* in quelle parole *ciglio*; e la seconda la perfetta in *A la mi re*, nella quale termina il primo Emistichio *Passa la vita*, e l' ultimo verso parimente. Ma come si possano, e debbano discernere le cantilene di quel Modo (intendendo de' veri, ed antichi) siano nell' opera intera de' Generi, e de' Modi più sottilmente, e diffusamente ho discorso. Ora voglio aggiugnere una cosa osservata da me ultimamente nel ridurre in pratica le due più celebri forme del Sintono su le mie viole, la quale m' è parsa molto degna di riflessione, e m' ha confermato assai nell' opinione, che tengo, che gli obblighi, i quali nascono dalla natura, e proprietà particolari dell' Armonie, producano molto buoni effetti nella Musica. Avendo dunque la seconda volta, ch' io mutai la disposizione di esse viole allegnato al sistema, e armonia Doria il Sintono di Didimo, siccome meglio ordinato, e più soave (contra la comune credenza) del Tolomaico, così anco più conforme alla natura di esso Dorio, e il Tolomaico, che è più crudo, e allegro all' armonia Frigia, e parendomi, che così riuscissero bene; solo bisognò aver riguardo a quelle corde, che nell' una, e nell' altra specie mancano d' alcuna consonanza, per rimediarvi, o con mutare alcuna parte della sinfonia, o pure alzare, o abbassare in qualche luogo tutto il concento, e l' aria del canto, per sfuggire tali incontri, e non avere a servirsi di due *D*, e due *G*, con qualche difficoltà de' Sonatori: de' quali il *D* col punto è più necessario alla specie di Tolomeo, ed il *G* a quella di Didimo, come il ♮ puntato è molto utile, anzi necessario in tutte le distribuzioni instrumentali nell' accordo perfetto. Dico dunque, che dove per supplire a qualche consonanza si pone una corda puntata, e da essa si vuol far salire, o scendere un altra per l' intervallo di quarta, o di quinta, se tale intervallo si troverà accresciuto, o diminuito del Comma, per l' offesa che ne sentono l' orecchie, e perchè così richiede la proprietà di tale armonia, debbiamo in ogni modo astenercene. Per esempio dopo, o avanti il ♮ col punto, non porremo immediatamente l' *E la mi* più alta, per non sentire la quarta aumentata, e molto meno la più grave, per non sentire la quinta diminuita così:

ma cercheremo di sfuggire tali incontri come si può: ancorchè forse nel Missolidio [di cui massimamente è propria la quinta *E* ♮, e pare, che gli siano familiari alcuni intervalli duri, come il Tritono, e Semidiapente] forse non si disdicono per esprimere certe durezze.

Ne

Nè è difficile sfuggirli col prendere il ♮ *mi* naturale, e diatonico (Paramete) in vece del puntato, che è la Paranete Synemmenon Cromatica. Ma che faremo degl' incontri del *D* con l' *A*, e del *C* col *G*, de' quali l' uno forma la quinta diminuita nel Sintono di Tolomeo, e l' altro in quello di Didimo? mentre nelle viole, o in altri instrumenti non si raddoppiano quelle corde. Se noi vorremo usar la regola, mentovata di sopra, di non far regolarmente salti di quinta, e di quarta nelle modulazioni, se non tra le corde cardinali del Modo, senza altra avvertenza sfuggiremo questo disordine; perciocchè essendo la Diapente *Re Re* propria del Dorio, non ci verrà fatto di servircene nell' armonìa frigia, che patisce quell' incontro: nè di servirci di quella *Vt sol*, familiare del Frigio nell' armonìa Doria, dove si trova difettosa, per cagione di tal specie di Sintono. Quanto alle terze poco fastidio debbono darci per non offendere l' udito accresciute, o diminuire, almeno di passo, e non essere intervalli cardinali, per così dire, delle modulazioni; e l' istesso dico di qualche quinta alterata emergente tra una corda naturale del Modo, ed una Metabolica, come tra *b* *E*, e *b* (Trite Synemmenon) perchè di rado s' incontrano; e per lo più ne' luoghi, che contengono qualche variazione d' affetto; dove può forse far buon' effetto quella picciola alterazione d' intervallo. E così possiamo credere, che questo poco d' imperfezione, che pare abbia l' accordo perfetto, sia contrappesato, non solo da qualche misterio notabile; ma da qualche obbligo utile a mantenere i Modi nella loro natura, e farli molto differenti l' uno dall' altro, per poter poi sentire melodìe di stile, e aria molto diverse, nel che per avventura consiste la più gran perfezione delle Musiche.

DISCORSO
MANDATO
DA GIO: DE' BARDI A GIULIO CACCINI
DETTO ROMANO
Sopra la Musica antica, e 'l cantar bene.

PErchè io penso di non farvi se non cosa grata, molto mio amato Sig. Giulio Caccini, se gl' infiniti ragionamenti avuti insieme in varj luoghi, ed in varj tempi della Musica, per mio avviso, quasi picciol fascio sparsi per lo campo del vostro ingegno, andrò raccogliendo ad uno ad uno, ed insieme legandogli; farò di maniera, che quasi unito, e ben proporzionato corpo in un occhiata possano essere da voi compresi, e considerati; e mi giova di fare con voi questo breve discorso, come quegli, che avendo praticato fino da giovanetto, con tanti nobili, e virtuosi Accademici Fiorentini, vi siete condotto a termine, non solo per mio parere, ma per quello degl' intendenti della vera, e perfetta Musica; che non solamente non avete in Italia uomo, che vi trapassi, ma pochi, o nessuno forse, che vi pareggi: parlo di quella sorte di Musica, che cantando, o accompagnato, o solo oggi in su gli Strumenti si mette in atto, che sarei troppo lungo, e forse verrei a tedio a voi, o a chi leggesse questo mio Ragionamento, se volessi trattare partitamente de' principj di essa, e de' grandi uomini, che in quella furono, de' quali alla mia notizia almeno cinquanta ne sono pervenuti tutti grandi Filosofi, o in Poesia finissimi dicitori; che non istarò a raccontare per ora la copia delli Strumenti, che ebbero quei gan Savj; ma ragionerò bene appresso di chi abbia dato la definizione di essa de' venzette spartimenti, che ebbero gli Antichi, e di sette tuoni da essi Armonie appellati, per bene esprimere i loro concetti, quasi Architettore, che per finir la casa, che si ha proposta nel pensiero, primieramente fa provvedimento di tutte quelle cose, che per lo suo lavoro gli fa di mestieri. Sarà dunque principio del mio Ragionamento la definizione di essa Musica; perchè siccome potrebbe malagevolmente altri conoscere, che cosa sia uomo, se non sapesse, che egli è animale rationabile, visibile, e conversabile; e che cosa sia Città, se non sapesse, che la Città è unione di più Case, e Borghi insieme posti, per cagione di bene, e giustamente vivere; così non potrà dare giudizio della Musica pratica, e del ben cantare colui, che non sappia, che cosa essa Musica sia; la quale così definisce Platone nel terzo del suo Comune, dicendo la Musica essere un componimento di fa-

vella, e di Armonia, e di Ritmo; ma perchè queste parole Armonia, e Ritmo sieno bene intese da voi, daremo la difinizione di esse quanto si potrà per noi brevemente. Armonia è nome generale, della quale parlando Pittagora, e appresso lui Platone, dissero il modo esser composto di essa. Ma venghiamo al particolare, e trattiamo di quella della Musica diffinita da Platone; la quale, per quanto riferisce Pausania, prese questo nome da Armonia moglie di Cadmo, alle nozze della quale cantarono le Muse. E' adunque l'Armonia proporzione di grave, d'acuto, e di parole con Ritmo, cioè dalla lunga, e dalla breve ben divisate. *E' altrove l'Armonia negl' Instrumenti Musicali; perchè ancora in essi è 'l grave, l' acuto, e di mezzano, e di parole con Ritmo, cioè dalla lunga, e dalla breve ben divisate.* E' altresì l'Armonia negl' Instrumenti musicali; perchè ancora in essi è il grave, l'acuto, il mezzano, e 'l Ritmo, cioè moto più veloce, o più tardo di lunga, e breve, e può essere ancora l'Armonia di tutte le sopraddette cose unite insieme, cioè di parole ben cantate, che abbiano per loro accompagnatura, o questo, o quell' Instrumento. Il Ritmo anco egli è nome generale, del quale dando la difinizione Aristide Quintiliano, dice essere sistema di tempi con certi ordini composto. Sistema altro non è, che ordinazione di cose: del qual Ritmo ragionando Platone, disse essere distinto in tre specie, perchè trascorre per l' Armonia, per li movimenti corporali, per le parole. Quel del corpo è manifesto agli occhi, gli altri due all'orecchie. Ma venghiamo a quello della Musica, che altro non è, che dare il tempo alle parole, che si cantano di lungo, e di breve, di veloce, e di tardo, e altresì agl' Instrumenti musicali: le quali cose, raccogliendole tutte insieme, dimostrano, che la Musica pratica è un componimento di parole accomodate dal Poeta in versi di varj piedi con la lunga, e con la breve, che ora vanno veloci, e ora tarde, ora gravi, ora acute, ora mezzane, accenti il suono delle parole della voce umana, ora da essa voce sole cantate, ora accompagnate da Instrumento musicale; che vada anco esso accompagnando le parole con lunga, o breve, e moto veloce, e tardo, con grave mezzano, e acuto. Testè, che abbiamo dato la difinizione della Musica secondo Platone, con la quale confronta Aristotile, e gli altri Savj; e detto, che cosa sia, verremo a ragionare de' 27. spartimenti, o vero distribuzioni, che usarono gli Antichi, come diremo come essi adattarono i Tuoni. Dico adunque, che gli spartimenti furono 27., nove Diatonici, dieci Cromatici, e otto Enarmonii. De' Diatonici uno fu l' antichissimo, gli altri otto furono ritrovati da Aristosseno, da Didimo, da Archita, e da Tolomeo similmente. Ne' Cromatici uno fu l'antichissimo, gl' altri da Aristotile, da Didimo, e da Archita, da Eratostene, da Tolomeo, da Boezio, e da Incerto dato in luce. I Diatonici procedevano tutti nella loro quarta, della quale sotto si darà l' esempio, applicandola al modo nostro con le nostre note; procedevano dico in ogni quarta per semituono, e tuono; ma in ciascuna di esse, in ciascuna delle sue corde in qualunque Diatonico era variaria-

riato il tuono, e il ſemituono, ſalvo, che nel Sintono di Tolomeo, detto incitato, e nel Diatonico ſintono di Didimo, che avevano i ſemituoni comuni; ma non i Tuoni; perchè dopo il ſemituono, quello di Tolomeo aveva il tuono ſeſquiottavo detto maggiore, e poi il tuono ſeſquinono minore appellato: e quel di Didimo, dopo il ſemituono, aveva la ſeſquinona, tuono minore, e poi il ſeſquiottavo tuono maggiore: e ſiami permeſſo, prego, di tralaſciare di mettere partitamente i numeri, e ciaſchedun genere, e nomare di quì avanti l' intervallo, che è del *mi*, al *fa* ſemituono, e gli altri due tuoni, perchè il mio fine non è per ora di recarvi avanti la Teorica della Muſica; ma di andar queſte coſe antiche adattando alla pratica noſtra per più voſtra intelligenza; ſoggiungendo, che ſpartimento altro non vuol dire, che moſtrare con certiſſimo numero, quanto in cantando, e ſonando debba eſſere lontano il tuono dal ſemituono, e così l' un tuono dall' altro: per la cui dimoſtrazione eccovi adattata una quarta con le noſtre Cifere, con le quali ſi regola il rimanente del ſiſtema in queſta lingua, e in queſto luogo quinta decima appellato; nella cui quintadecima ſi racchiudono tutte le ſpecie dell' ottava. Figurate adunque, che queſta quarta dal *mi* al *fa* ſalga con picco-liſſimo intervallo: onde ne ſegua, che dal *fa* al *la*, per eſſere tutte le quarte di una medeſima miſura, rimaneſſe una terza tanto grande, che dal *fa* al *ſol* ſi saliſſe con un tuono grande, e dal *ſol* al *la* con un altro ſimile tuono; e queſta è la quarta del Diatonico antichiſſimo: figurate ora, che nella medeſima quarta del *mi* al *fa* ſi vada con maggiore intervallo di ſemituono, che non è il detto di ſopra, ne ſeguirà di neceſſità, che dal *fa* al *la* sarà una terza minore della ſoprannominata, e così ſalendo per dieci tuoni della terza, cioè dal *fa* al *ſol*, e dal *ſol* al *la*, biſognerà, che uno di eſſi tuoni per conſeguenza ſia minore in uno di quelli del Diatonico di ſopra mentovato; e così queſte due terze quantunque maggiori, ſaranno di due diverſe grandezze, e variando ſette altre volte il ſemituono, cioè dal *mi* al *fa* dalle due ſoprannominate, converrà ſenza dubbio, che anco le terze, e li due tuoni ſieno varj dalli di ſopra detti, ed infra di loro: onde, chi voleſſe ſonare queſti nove ſpartimenti Diatonici, poniam figura in ſtrumenti di taſti, converrebbe che gli aveſſe in nove guiſe accordati. I dieci Cromatici, perchè dividevano il tuono di due parte, andavano anco eſſi li loro ſiſtemi ſcorrendo diverſamente; de' quali porremo una quarta dell' uno, con che tutto il rimanente s'andava regolando, ciaſcun Cromatico camminava per ſemituono, e ſemituono, e tremituono. Tremituono altro non è, che terza minore; ma varia dalla minore del Diatonico, e come era varia da queſte coſe, variavano intra di loro una dall' altra tutte queſte dieci Cromatiche; perchè ponghiamo figura, ſe 'l Cromatico d' Archita ſaliva il ſemituono, che è dal *mi* al *fa* con ſalita lunga, quel di Didimo ſaliva con breve; e dove il primo d' Archita dal *fa* all' altro *fa* ſe-

ſemitoono, andava con ſemituono corto; quel di Didimo con maggiore ſalita adattato vi era: e così come queſte due tra loro variavano, così facevano il rimanente degli altri cromatici, onde venivano cambiati ancora in fra di loro tutti i tremitooni, e ſemituoni; avvertendo, che in molti ſemituoni del Cromatico, cioè dal *mi* al primo *fa*, ſi ſalga con la medeſima miſura di Diatonici, come era il Diatonico antichiſſimo, che corriſpondeva dal *mi* al ſuo Cromatico.

Ora, che v'abbiamo fatto paleſe per qual via camminaſſero i Diatonici, e Cromatici, verremo a ragionare degli otto Enarmonj; dicendo, che come il Cromatico divideva il tuono in due parti, l'Enarmonio altresì in due parti il ſemituono divideva, ciaſcuna delle quali parti, ſiami conceſſo, per voſtra intelligenza appellar Dieſis, divideva dico i ſemituoni in due parti, cioè andava dal *mi* al *fa* con dua ſalite: Ecco la dimoſtrazione;

Ma ſiccome il Cromatico andava dividendo il tuono con varj ſemituoni, cioè ſaliva dal *fa* all' altro *fa* ſemituono in varie guiſe; così l' Enarmonio divideva il ſemituono in varie Dieſis, perchè andava da Dieſis a Dieſis con varie ſalite: onde il ſemituono degli otto Enarmonj in due varie Dieſis diviſe ſe ne veniva: del qual genere parlando Plutarco diſſe, che quando ſi trovò l' eccellenza, e la delicatezza della Muſica, e queſta era la Muſica, che ſi uſava per i Principi, e gran Signori, e quantunque foſſe difficiliſſima per le tante accordature, e per li tanti inſtrumenti, che conveniva, che il Muſico addoperaſſe, aveva nientedimeno pari alla fatica il dono, e al lungo ſtudio. Onde racconta Ateneo, che quando Amebeo muſico entrava in Teatro per cantare, aveva ciaſcuna fiata on talento attico, che oggi vale almeno ſecento de' noſtri ſcudi: e ſi legge, che uno in Roma appellato Roſcio aveva per ciaſcun giorno cento ſcudi di provviſione. Ma perchè abbiamo parlato di ſopra della gran quantità di ſtrumenti, che conveniva, che adoperaſſero quei grandi uomini, veggiamo oggi ſe ne foſſe vivo uno, di quanti ſtrumenti di taſti farebbe di meſtieri per ben potere tutti i loro Diatonici, Cromatici, ed Enarmonj ne' ſette loro tuoni ſonare. Non ha dubbio, che primieramente ventiſette gliene converrebbe avere in ventiſette guiſe accordati, nove Diatonici, dieci Cromatici, e otto Enarmonj, che ſono in venzette ſpartimenti da noi mentovati di ſopra, ne' quali non ſi potrebbe ſonare ſe non un tuono. Però volendo ſonare tutti li loro tuoni, che ſette furono, a ogni tuono converrebbe mutare ſtrumento per la dimoſtrazione, che poco di ſotto da noi ne ſarà poſta; e così moltiplicando ſette per ventiſette cento ſettantanove ſe ne vorrebbero ad avere; e chi in quei tempi averà voluto tutte le ſpartizioni in tutti li ſette tuoni ſonare, e in varie ſorti di ſtrumenti in qualunque ſorte n' averà voluti adoperare per ciaſcuna cento ſettantanove gliene ſaranno abbiſognati.

Or

Or che s'è dimoſtrato, con quanta maggior chiarezza per noi s'è potuto, quanti foſſero i generi, ne' quali gli Antichi cantarono, o ſonarono l'Armonìe loro, di quanti ſtrumenti abbiſognaſſero, è di neceſſità, per poter ben compire la muraglia noſtra, farci ſaper quello, che gli Antichi ſavi Armonìe appellavano. Diciamo adunque, che in tutta la quintadecima ſette ſono le ſpecie dell'ottava; a ciaſcuna delle quali gli Antichi un tuono aſſegnarono, da eſsi Armonìa nominato, i quali tuoni facevano le variazioni loro per la diverſità delle ſpecie dell'ottava per cantarſi ne' luoghi loro, cioè o nel grave, o nel mezzano, o nell'acuto; onde alcune venivano cantate, e ſonate nelle corde baſſe della quintadecima, altre nelle mezzane, altre nell'acute di eſſa, che ſi vedrà nella dimoſtrazione, che faremo de' ſette tuoni alla noſtra uſanza appropriati: avvertendo, che non ſi cantavano i tuoni come facciamo noi, che ſempre il baſſo intonando ſia *re*, o *ut*, o altra corda facciamo ſempre la loro intonazione, quanto più poſſiamo baſſa; e così l'armonìa non varia, ſe non quanto all'ottava, che nel rimanente ſempre i baſſi, e tenori, e l'altre parti cantano ne' medeſimi luoghi, i primi toccando le corde gravi, i ſecondi le mezzane, i terzi l'acute; ma gli Antichi ſe intuonavano una corda, ponghiamo quella del *d, ſol, re*, che foſſe d'un tuono, ricercavano quell'ottava ſecondo quelle intonazioni; ma ſe cantavano poi l'ottava tutta una quinta più alta della ragionata. Ci ha ancora un altro errore nella Muſica de' noſtri tempi, perchè ſempre ſi cantano due ſpecie di ottave in ogni canto, ponghiamo figura nel ſecondo tuono, il baſſo canta quell'ottava, che comincia in *d, ſol, re*, e il ſoprano la replicata per ottava. Ma venghiamo alla dimoſtrazione dell'ottave, e moſtriamo a tutte le ſette ſpecie, che ſono nella quintadecima, facendoſi da quella, che gli Antichi appellarono prima, e poi andremo ſeguitando l'altre di mano in mano.

Queſta prima ſpecie comincia in *be mi*, ed ha il ſemituono nella prima, e nella quarta.

Queſta ſeconda comincia in *ce, fa, ut*, ed ha il ſemituono nella terza, e nella ſettima.

Queſta terza comincia in *de, ſol, re*, ed ha il ſemituono nella ſeconda, e nella ſeſta.

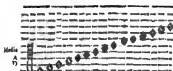
Queſta quarta comincia in *mi*, ed ha il ſemituono nella prima, e nella quinta.

Queſta quinta comincia in *ef fa ut*, ed ha il ſemituono nella quarta, e nella ſettima.

Queſta ſeſta comincia in *ge, ſol, re, ut*, ed ha l' ſemituono nella terza, e nella ſeſta.

Queſta ſettima in *A, la, mi, re*, ed ha il ſemituono nella ſeconda, e nella quinta.

Abbiamo dimoſtrato le ſette ſpecie dell'ottave, e detto come gli Antichi accordarono due coſe quanto alla Muſica, cioè la variazione dell'

Ipodorio

Queſto è il tuooo Ipodorio, che comincia in *A*, *la*, *mi*, *re*, ſettima ſpecie dell' ottava, ed ha la media io *D*, *la*, *ſol*, *re*.

Ipoſrigio

Queſto e il taono Ipoſrigio, che comiociava in *G*, *ſol*, *re*, *ut*, ſeſta ſpecie dell' ottava, e ſi caatava un taono più alto dell' Ipodoria, ed ha la media in C, *ſol*, *fa*, *ut*.

Ipolidio

Queſto c il toono Ipolidio, che comincia in *F*, *fa*, *ut*, quinta ſpecie dell' ottava, e ſi cantava un tuono più alto dell' Ipoſrigio, ed ha la ſaa media io *B*, *fa*, *b*, *mi*.

Dorio

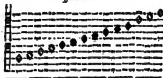
Queſto è il taono Dorio tanto lodato, che, come vedete, è nel mezzo di tatti gl' altri: Comincia in *E*, *la*, *mi*, e la ſaa media in *A*, *la*, *mi*, *re*, ſi caotava un ſemitaono più alto dell' Ipolidio. Si accordava lo ſtrumento di maoiera, che *A*, *la*, *mi*, *re* veniſſe giaſto io quel luogo, alla voce d' oo buon tenore, e queſto taooo ſi cania nella qaintadecima ordinaria come oggi ſacciamo in tutti.

Frigio

Queſto è il tuono Frigio, che cominciava in *D*, *ſol*, *re*, terza ſpecie dell' ottava, la ſaa media era *G*, *ſol*, *re*, *ut*. Si cantava più alto uo tuono del Dorio.

Lidio

Queſto è il tuono Lidio, che comincia io C, *fa*, *ut*, ſeconda ſpecie dell' ottava. La ſua media è io *F*, *fa*, *ut*, ſi cantava uo tuono più alto del Frigio.

Miſſolidio

Qaeſto è il tuooo Miſſolidio, che comiocia in *B*, *mi*, prima ſpecie dell' ottava. Saa media era in *E*, *la*, *mi*; ſi cantava uo tooao più alto del Lidio.

Si

Si è fatta la dimostrazione de' tuoni degli Antichi, da essi armonìe appellate, perchè possa essere da voi compreso quanto sopra ciò ragionato abbiamo; cioè, che più vie facevano la variazione loro, e per la diversità di semituoni in ciascuna ottava per lo mezzano grave, ed acuto oltre all'altre cose dette; perchè ben sapevano quei gran Filosofi intendenti della natura, che nella voce grave è il tardo, ed il sonnolento, nella mezzana la quiete, la maestà, e la magnificenza, e nell'acuta il ferir tosto l'orecchia è il lamentevole. Ora chi non sà, che gli ebrj, e sonnolenti per lo più parlano in tuono grave, e tardo, e che gli uomini di grande affare con voce mezzana magnifica, e quieta ragionano; e che quelli, che da ira, e da gran duolo soprappresi sono, in voce alta, e concitata favellano: al qual proposito dice Aristotile nel fine della Politica, che ne' Ritmi sono l' effigie dell'ira, e della mansuetudine, della fortezza, della temperanza, e d'ogni altra virtù morale, e di tutte le cose, che a questo contrarie sono, allegando poco di sotto le ragioni, dicendo così, nelle melodìe sono le mutazioni di costumi; perchè non si stà in un medesimo modo ad udire ciascheduna di esse, perchè in udendone certe si sta in se rammarichevole, e raccolto come è la cantata nel tuono Missolidio; e udendone certe altre con la mente abbandonata, come sono le rimesse, cioè le basse, che sono l' Iposrigia, e l' Ipodoria, e d' animo mezzano, e constante si sta, quando si ode la Doria: della qual Musica Doria, o tuono, che vogliamo dire, lodatà oltre misura da tutti i gran Savj, ed altresì in altro luogo ragionandone Aristotile disse, che ella aveva del virile, del magnifico, e del divino, del grave, e dell' onorato, del modesto, del temperato, e del convenevole. Nè dobbiamo prender maraviglia delle cose dette da sì grandi uomini, nè d'altra cosa accompagnata dalla ragione. Che miracolo è adunque, se quei divini Musici antichi intendenti della natura, e accordare tante cose insieme, disponevano gli animi altrui ad adoperare quello, che essi volevano; e siami lecito in questo luogo d'addurre l'esempio de' fuochi artifiziati, che uscendo di Bombarda, o d'altro pezzo grosso, rovinano qualunque cosa si para loro avanti; ed essendo accesi in minia, non pur un monte, ma il globo della terra tutta, se nel centro penetrar si potesse, spaccherebbono, e pure le parti loro, che è zolfo, salnitrio, nocciolo, ciascuna da per se, operazione alcuna non farebbe. Ma torniamo a' miracoli della Musica, della quale ragionandone Damone maestro di Socrate disse, che ella aveva forza di disporre gli animi nostri a virtù, essendo onesta; e se contraria a i contrarii vizi: e Platone dice, che le discipline sono due, che quella del corpo è la ginnastica, e che quella, che è per ben dell'animo, è la Musica; raccontando l'istesso, che Talete Milesio ebbe sì dolce maniera di cantare, che non pur moveva gli animi altrui, ma, che sanava l' infermità, e la peste: e si legge, che Pitagora con la Musica sanò li ubriachi, ed Empedocle i furiosi, e Socrate uno spiritato: e Plutarco racconta, che Asclepiade sanava i deliranti con la sinfonìa. Sinfonìa altro non è, che me-

mescolamento di canto, e di suono: e si racconta, che Ismene sanava con la Musica gli sciatichi, e la febbre; e scrive Agellio, che quelli, che erano tormentati dalla gotta sciatica, si medicavano con il suono della Tibia, ed altresì quelli, che dalla vipera morsi erano.

Ma perchè anderei troppo di lungi, e fuori del mio proponimento, se io volessi dire le lodi, che alla Musica si debbono, e tutte le maraviglie sue, ch'è solo il mio proponimento di mostrarvi, con quanta maggior chiarezza per me si possa, come trattar si debba nella pratica d'essa; onde è conveniente testè, che s'è dichiarato la difinizione della Musica, e in generale, e in particolare, che cosa sia Ritmo, ed altresì Armonìa, quanti, e quali fossero le distribuzioni di essa, e sue virtudi; senza le quali cose raccontare m'era malagevole per venire al fine, che mi aveva proposto. Dico adunque, che in due parti la Musica usata a questi tempi si divide, una, che è quella, che contrapunto s'appella; l'altra arte di ben cantare sarà da noi nominata. La prima altro che componimento di più arie, e di più tuoni non è, di grave, acuto, e mezzano in un medesimo tempo cantate, e altresì di varii Ritmi di più arie; perchè ponghiam figura, se si comporrà un Madrigale a quattro, il basso ne canterà una, il tenore un'altra; e il contralto, e il soprano arie diverse da queste caoteranno e differenti fra loro di più tuoni, come l'abbiamo di sopra dimostrato: cioè, che in ciascuna delle Musiche nostre due specie d'ottave si trovano, e di più ritmi di grave, mezzano, ed acuto; e perchè mentre messer lo basso di gravità vestito, ponghiam figura, di semibrevi, e minime, per le terrene stanze del suo palazzo passeggia; il soprano per lo terrazzo con passo veloce adorno di minime, e semiminime con fretta cammina; e messer lo tenore, e contralto per le stanze di mezzo con varii ornamenti da questi d'abito differenti se ne vanno: che parrebbe in vero far peccato alli Contrappuntisti d'oggi (perdonisi loro i mescolamenti di più arie, e più tuoni) parrebbegli dico loro far peccato mortale, se udissero le parti tutte con le medesime note, con le sillabe del verso, con la lunga, e con la breve battere in un medesimo tempo; anzi par loro d'esser tanto più scaltri, quanto più fanno le parti muovere: cosa per mio avviso tratta dagli strumenti di corde, nelle quali non essendo voce, conviene, che 'l sonatore, quando suona altro, che arie accomodate a canto, o a ballo, conviene dico, che muova le parti, e vada facendo fughe, e contrappunti doppi, o altre invenzioni per non recar tedio agli ascoltanti suoi; è questa per mio avviso, è quella specie di Musica, che è tanto biasimata da' Filosofi, e in particolare da Aristotile nell'ottavo della Politica, appellandola artificiosa, e non valevole ad altro, che per venire in contrasto con gli emuli suoi; nè essere da uomo libero non avente forza di mutare l'animo altrui a questo, e a quel costume: dicendo altrove, a questo proposito, che buon Musico non può esser nomato colui, che non ha forza con l'armonìa sua di trar l'animo altrui a qualunque costume. Ma poichè siamo in tante tenebre, ingegniamoci almeno di date un poco di luce alla povera Mu-

fica fventurata, la quale dalla declinazione fua in quà, che fono tante centinaia d' anni, non ha avuto Artefice, che abbia il cafo fuo ponto peofato; ma trattofi ad altra via, che qoella del contrappunto a effa Mufica nemico; la qual loce noo fi puote fe non a poco a poco andarli recando; quafi uomo, cbe da grandiffima malattia sformato fia, conviene di mano in mano con picciol cibo, e di facile digeftione, e buono nutrimento alla priftina fanità ricondurre. Il picciolo cibo, che fi darà alla Mufica, farà per ora d' ingegnarfi di non guaftare il verfo; non imitando li Mufici del dì d' oggi, non curanti per feguire li loro concetti di guaftarlo, e troncarlo in più parti, nè che le parole s' intendano; perchè mentre il foprano, ponghiam figura canterà: *voi che afcoltate in rime*, il baffo in on medefimo tempo dice altre parole, mefcolando di maniera un concetto con l' altro; che altro non è, che lo fcempio, e la morte dell' abbandonata Mufica, quafi uomo, a cui noo eali, che dal panno che gli ha, corta, e male agiata la toga; nè divenga pur che da effo larghi, e riguardevoli fe ne traggano le paotofole fue: al qual propofito ragionando tutti li gran Savj, e in particolare Platone, il quale dice, che il cantare deve andare feguitando il verfo dal Poeta fatto, addolcendolo con la voce, quafi buon cuoco, che alla vivaoda, ch' egli ha bene ftagionata, aggionga qualche poco d' intingoletto, o condimento, per farla al fuo Signor parer più grata. Però componendo fopra tutto v' ingegnerete, che il verfo ben regolato, e la parola quanto più fi poffa bene intefa fia, non lafciando traviarvi dal contrappunto, quafi cattivo notatore, che dalla corrente trafportar fi lafci, nè arrivi oltre al fine là ove egli propofto s' aveva: tenendo per coftante, che così come l' anioo del corpo è più nobile; altresì le parole più nobili del contrappunto fono: e come il corpo dall' anima regolato effer deve, così il contrappunto dalle parole deve prender norma. Or non parrebbe egli cofa ridicola, fe andando in piazza vedefte il fervo dal fuo Signore effere feguito ad effo comandare; o fanciullo, che al Padre, o al Pedagogo fuo ammaeftramento dar ne voleffe? Ben conobbe il divino Cipriano verfo il fine della fua vita quanto in quei tempi ciò foffe nella Mufica graviffimo errore; onde fi diede con tutti li nervi dell' ingegno a far bene intendere il verfo, e fuono delle parole ne' Madrigali fuoi, come fi vede in quello a cinque: *Poichè m' invita amore*; e in altro avanti a quello, *Se bene il duolo*; e in altro Madrigale, *Di virtù, di coftumi, di valore*. Ed in quei appunto poco avanti la morte fua dati in luce, ove fi canta: *Un altra volta la Germania ftride*; e l' altro, *O fonno, o della quiete umidombrofa' fchietto arbufcello*, o gli altri non mica fatti a cafo: avendomi quel grande uomo detto in Venezia quello effere vero modo del comporre, e diverfo: che fe non ci foffe ftato tolto dalla morte, averebbe per mio avvifo ridotta la Mufica dalle più arie a tal perfezione, onde con facilità altri a poco a poco fi farebbe potuto ridurre alla vera, e perfetta, tanto dagli Antichi lodata.

Ma abbiamo per avventura fatto troppo lunga digreffione; onde dire-

remo, che oltre al non guastare delle parole, non conviene altresì guastare il verso. Quando altri vuole mettere in musica Madrigale, o Canzone, o altra Poesia, conviene dico primieramente ben recarlasi alla memoria, e considerare, ponghiam figura, se 'l concerto magnifico, o lamentevole sia; se magnifico, il tuono Dorio prenderete, che in *e*, *la*, *mi* comincia, e la sua corda mezzana in *a*, *la*, *mi*, *re*, dando tutta l'aria al tenore, e raggirandovi intorno alla corda di mezzo quanto più potete; perchè, come abbiamo detto altrove, le cose grandi, e magnifiche in voce grata, e mezzana si favellano; ma se 'l concerto sarà lamentevole, il tuono Missolidio prenderete, che in *be*, *mi* comincia, ed ha in *a*, *la*, *mi* la sua corda mezzana; alla quale intorno più che potete vi anderete raggirando, dando alla parte del soprano l'aria più principale; e così secondo agli altri concetti delle parole vi anderete regolando, non vi dimenticando della natura del tardo, veloce, e mezzano; come, per esempio, dovendosi mettere in Musica quella Canzone, che comincia: *Italia mia, ben ch' il parlar sia in darno*, prenderete il tuono Dorio mentovato di sopra, dando l'aria principale al tenore, raggirandovi intorno alla mezzana, e adattando il Ritmo, cioè la lunga, e la breve, che non sia nè troppo tardo, nè troppo veloce; ma che imiti il parlare d'uomo magnifico, e grave, e come di questo abbiamo resa ragione, vi anderete con altri consigliando. Ma perchè oggi si usa, oltre alla voce, concitare le Musiche con aria sottile d'instrumenti, non sarà fuor di proposito, che d'essi con quanta più brevità posso, ragioni alquanto.

Dico adunque su questo stesso proposito, che gl'instrumenti musicali sono di due guise, o di fiato, o di corde; di quelli, come di tamburo, o simile, non ne trovo ragione; perchè in essi non è suono musicale, ma solamente percuotimento. Gli strumenti di fiato da Aristotile ne' Problemi agli altri preposti furono, come più imitanti la voce umana. Ma non è al proposito nostro disputare di questo; onde diremo, che tra gli strumenti di fiato alcuni ve ne ha per sonare le musiche gravi, e sonnolenti, che sono tromboni; altri atti a sonare l'acute, e veloci, come sono i cornetti; altri le mezzane, e costumate, come sono i flauti, e i pifferi Alamanni; ma perchè di tutti li strumenti di fiato non se ne ha da me piena certezza, per adattare quelli da me non conosciuti, al giudizio di coloro me ne rimetto, che in cotal professione periti sono. Ci sono poi gli strumenti di corde, che quantunque di più forme di essi ci serviamo in due guise lavorate, perchè una parte ve ne ha d'ottone, o d'altro metallo; gli altri di animali tratte, di minugia sono appellate: quelle di minugia, in viole, arpe, e liuto si adoprano, e se altri strumenti ce ne ha simili a questo; e perchè sono più simili alla voce umana, a' tuoni del mezzo, come al Dorio, più approporzionate saranno, ed altresì le viole, che molto hanno del grave, e del magnifico; l'altre di metallo, che in gravicimbali, e cetre si usano, come quelle, che hanno più dell'attivo all'armonìe acute di sopra, il grave, l'acuto, e mezzano sonar si possa. Oltre di ciò fa di mestieri avere grande avverti-

timento nel concertare i ragionati ftrumenti, perchè non fono tutti accordati con le medefime diftribuzioni; avvengachè la viola, e il liuto fecondo quello di Ariftoffeno temperati fieno. L'arpe, il gravicimbalo, con altri intervalli faccian le loro modulazioni. E più fiate mi è venuto voglia di ridere, vedendo ftrafelare i Mufici per bene unire viola, o liuto con iftrumento di tafti; poichè dall' ottava in fuori, poche corde vi ha tra effe, che fiano unite, dalle quali cofe fi può cavare il valor loro; poichè fino a quefto giorno non anno avvertita cofa di tanta importanza, e fe avvertita, non rimediata. Fuggirete adunque quanto per voi fi potrà il mefcolare ne' concerti voftri, liuti, o viole con iftrumenti di tafti, e d' arpe, o fe altre ve n' ha, che abbiano tra loro la divifione varia, e non unifona: e perchè avanti, che fi dia fine al Ragionamento degli ftrumenti, ho penfato di palefarvi un concetto, che più fiate m' è nel penfiero caduto; vorrei, che voi, da cui doverebbe ufcir Mufica fingolare, foffe adattata in fonando all' inftrumento qualche bell' aria, che aveffe del grande, e del magnifico; come per avventura fu quella compofta da Menfide Filofofo, in fu la quale fenza punto parlare, con i movimenti della perfona da Socrate fi rapprefentavano tutti li precetti della Pittagorica Filofofia; foggiungendo, che, come fi vede ne' Mori, e nelle Donne Spagnole col fuono, e col ballo rapprefentare sfacciatifsimi, e difonefti coftumi; fi puote altresì da buoni, e perfetti Mufici recare avanti il contrario, che fono l' arie, e i balli pieni di maeftà, e di continenza; come fi legge di quel non mai abbaftanza lodato Mufico, che per tanti anni tenne falda, e confervata Penelope dall' importunità degli amanti, fino che dal lungo efilio doppo tanti anni alla Patria il faggio, e accorto Uliffe ritornaffe.

Ma fia detto a baftanza di quefta forte di Mufica pratica, che in ben comporre, e convitar confifte; e veniamo al ragionamento di quella, che in ben cantando fi adopera, che in due fi divide, o in cantando accompagnato, o folo; onde per recare a fine il Ragionamento noftro, conviene di nuovo metterfi avanti agli occhi tutto quello, di che fino ad ora ragionato abbiamo, ch' è il fondamento per ben recare a fine il palazzo noftro; cioè, che dagli antichi Filofofi furono le partizioni fatte con grandiffima diligenza con numero determinato; perchè in cantando ciafcuna voce per l' appunto al fuo luogo adattar fi debba, ed altresì detto l' acutezza, e gravità de' tuoni, e la proprietà loro, e la diftinzione dell' ottave, con la variazione de' femituoni, e la forza dell' armonìe gravi, mezzane, ed acute; e che il tuono Dorio per effer nel mezzo delle corde appropriate al parlar dell' uomo, è più degli altri pregiato, e reverito: e che l' armonìe più gravi ed acute, una per la troppo tardanza, e l' altra per effere troppo incitata, non furono in così gran pregio, come quefta. Altresì abbiamo dimoftrato, che il verfo è compofto di lunga, e di breve, e che fecondo la mente di Platone, e d' altri il fuono, e contrappunto, come vogliamo dire, deve feguire il parlare, e non per lo contrario; e detta la difinizione della Mufica, dell' Armonìa, e del-

e del Ritmo, onde per mio avviso terrete sempre fisso nella memoria quello, che dice Aristotile, che ne' ritmi sono l'immagini della fortezza, e altre cose dette; però sopra tutti gli altri sarà il vostro intendimento principale di non guastare mai il verso cantando, facendo la lunga breve, e la breve lunga, come suol farsi ciascuna fiata; ma quello, che è peggio, da quelli, che grandi uomini in quella scienza esser si credono, e con tanto mal garbo e modo, che chiunque è intendente della buona Poesia gran pena ed ambascia ne riceve; cosa certo indegna del secolo nostro, e tanto più che si trova di quelli tanto arditi, che imprendono a dire, che le parole nella Musica il principale non sono, cosa contraria direttamente al buono, al giusto, e al convenevole, caduti sono per mio avviso questi meschinelli in tanta cecità per l'adulazione sfacciata dell'indotta plebe, non curante, come è sua natura, di cosa buona, o perfetta. A questo proposito ragionando Aristotile, nel fine della Politica dice, che questa sorte di gente come importuna, che ha forza di mutare il costume alla Musica, cioè di fare, che il cantare per compiacere a questi lasci le musiche lodevoli, e onorate, e alle biasimevoli per altrui compiacimento si appigli; però averete avanti agli occhi soprattutto quel verso del Poeta, non mai a bastanza lodato. *Seguite i pochi, e non la volgar gente*: cantando musiche, che abbiano il magnifico, il grande, e l'onorato; bene esprimendo quanto più per noi si potrà la lunga, e la breve, ed il ritmo di tutto il verso; ricordandovi, che da' Francesi, e Spagnoli con gran vergogna nostra, mai non si ode in cantando, come si fa da noi, le loro Poesie guastate; e se tal ora per altrui soddisfazione da voi si vorrà fare qualche passaggio, poniam figura nel verso di undici sillabe, che è l'eroico nostro, lo farete alla sesta, e decima sillaba, che sempre sono per lo più lunghe: nè vi deve parere mica poco, se in una stanza, che è d'otto versi, ne trarrete sedici passaggi vaghi, varj, e dilettevoli, mantenendo il verso libero e bello, e senza nessuno guastamento: e sianvi per esempio quelle non mai a bastanza lodate Signore di Ferrara, alle quali io ho udito cantare più di trecento trenta Madrigali alla mente, cosa miracolosa, nè mai guastarne pure una sillaba. Oltre di ciò vi conviene, se sommo grado di lode in cantando acquistar volete, fare intendere bene la parola, che è sovrana importanza nel caso nostro; perchè facendo il contrario, sarebbe disdicevole a voi, che allevato sete tra persone nobili, e virtuose in Firenze, dico ove si apprende la buona favella, e in eccellenza la buona pronunzia sua: non facendo, come i più, de' quali mai s'intende ben pronunziare l'*o*, o l'altre vocali; non sapendo dove aperte, e dove chiuse siano, nelle quali consiste la dolcezza, la chiarezza, ed efficacia del nostro parlare; il quale Iddio ne ha dato per dono particolare, e per adoperarlo, e perchè siano bene i nostri concetti intesi. Mi stomaco quando mi sovviene d'alcuni, che ho udito o soli, o accompagnati al libro cantare, non curanti, che alcuna delle loro parole compresa sia; e mi ricordo essendo in Roma l'anno sessanta sette, udendo la fama d'un basso, che oltre a misura era lodato, un gior-
no

no andai ad udirlo, essendo in compagnia di certi virtuosi Forestieri, il quale c' empiè di maraviglia; perchè non fu mai uomo, che avesse in questo fatto più dote di costui dalla natura; avvengachè ricercava assai voci tutte sonore, e dolci, così nell' alto, come nel basso, e per lo mezzo; ma aveva poi, tornando al proposito nostro, tanto guasta la natura con l' arte, che rompeva i versi, anzi gli fracassava, facendo della lunga breve, e della breve lunga, correndo in su quella, e fermandosi su questa; che altro non era udir costui, che uno scempio della misera, e sventurata Poesia: e l' infelice sollecitato dall' adulazione, quanto più vedeva inarcar le ciglia, tanto più andava crescendo le sue scempiezze per sodisfare al poco intendente volgo: onde se voi farete a mio senno, rammemorandovi della straordinaria soddisfazione, che ebbe il Popolo Fiorentino nella solennità d' Ognissanti passato, perchè bene intese le parole delle vostre musiche, averete gran riguardo, che s' intendano, chiaramente, facendo questa ragione; se gli uccelli con tanta dolcezza, e misura migliorano cantando le voci loro, che devono far gli uomini? onde il divino Ariosto così cantò nel suo Paradiso Terrestre:

Cantan tra rami gli augelletti vaghi
Azzurri, e bianchi, e rossi, e verdi, e gialli,

E 'l Petrarca:

E di sua ombra uscian sì dolci canti
Di vaghi augelli.

Ma noi sconoscenti del dono avuto da Dio, onde ci ha dato la favella, altro, che di guastarla non c' ingegniamo. Ma non più di questa.

Venghiamo a dire, che gran differenza si deve fare dal cantare solo, o in compagnia, e non fare come alcuni, che cantando a più voci, non pensano ad altro, se non che sia udita la voce loro, quasi, che altri quivi andato non sia, se non per udire i suoi scarrucolamenti; non sapendo, o non ricordandosi forse, che il bel cantare in compagnia, altro non è, che unir bene con altrui la sua voce, e con quelle fare un corpo istesso. Altresì si trovano altri, che per dare compimento a' passaggi loro, non avendo rigoardo alla battuta, tanto la vanno rompendo, e stiracchiando, che li suoi compagni con buon modo per via alcuna cantar non lasciano. Debbesi eziamdio avvertire dopo le pose entrare al canto con dolcezza; e non come alcuni, che con tanto romore vi entrano, che pare di qualche fallo da te commesso sgridar ti vogliano. Altri se ne trovano, che per non andare nelle parti basse quando sono ne' luoghi alti, vanno cantando con tanto strepito, che paiono banditori, che vogliano vendere li pegni de' cattivelli alla tromba; somigliando i botoli, che per l' altrui contrade se ne vanno quatti, e alla loro immagine fanno strepito oltre misura. Cantandosi solo, o sul liuto, o gravicimbalo, o altro strumento, si puote a suo piacere la battuta stringere, e allargare, avvengache a lui stia guidare la battuta a suo senno. Il diminuire i bassi, è cosa contro la natura; perchè in

essi

essi, come abbiamo detto, è il tardo, e il sonnolento: pure, poichè così è l'uso, non so che dirmene, nè ardisco lodarlo, nè biasimarlo; ben darei per consiglio a far ciò il men che si possa; e quando ciò si debba pur fare, almeno mostrare di farlo per altrui compiacimento, ingegnandosi ancora non passar mai dal tenore nel basso, avvengachè tutte le magnificenze, che il tenore v'imprime con la sua maestà, il basso con li passaggi, e gravità la vi leva. Oltre a di ciò fa di mestieri cantar giusto, e bene, mettere i tuoni, e semituoni a' luoghi loro, e incastrare le voci per l'appunto; lasciando stare i modi sconci, che oggi da alcuni si usano, andando a trovare le voci scarse. Anderete altresì ricercando poche voci, raggirandovi intorno alla media del tuono, che metterete in atto quanto più potrete; rammentandovi, che l'uomo nel favellare poche voci ricerca, e di rado forse, o non mai per salto ragiona, se non fosse turbato dalla collera, o da altra repentina passione; imitando il gran Musico Olimpo, il quale in molte centinaia di canti, che egli diede in luce, alla parte principale non fece mai più che quattro corde toccare; soggiungendovi oltre di ciò, che la miglior parte, che possa avere il cantante, è di bene, e puntualmente esprimere la canzone, secondo che dal Maestro è stata composta, e non fare come alcuni (cosa ridicolosa) che dal principio al fine pensando d'essere tenuti scaltri, guastano di maniera con i loro sgangherati passaggi il Madrigale, che quello stesso, che l'ha composto, per sua creatura non lo riconosce. Devesi eziandio il fino Cantore ingegnare con quanta più suavità, e dolcezza possa, il suo canto mettere in atto; nè appigliarsi a certe opinioni, che la Musica arditamente cantar si debbe; che non altrimenti uomo di tale opinione fra gli altri cantanti pare il pruno fra gli aranci; o uomo di volto fiero mostrando il giaro fra cittadini, e ben costumata gente; al qual proposito parlando Aristotile nella Politica disse, che la Musica per esser condita di gran suavità si deve insegnare a' giovinetti; e Platone, che Talete Milesio con la maniera dolce del canto sanava l'infermità; e Macrobio, che l'anima partendo dal corpo per la dolcezza della Musica ritorna alla sua origine, che è il Cielo; e il Poeta:

Musica dulcisono coelestia numina cantu:

e quel che segue, e il Petrarca:

Dolce cantar', oneste Donne, e belle.

e in altro luogo:

Quì cantò dolcemente, e quì s' assise.

E il Divino Poeta Dante nel canto secondo del Purgatorio, ove trovò Casella Musico eccellentissimo de' suoi tempi così dice:

Cominciò egli allor sì dolcemente,
Che la dolcezza ancor dentro mi suona.

E nel Paradiso nel canto ventesimo:

Indi rimaser lì nel mio cospetto,
Regina Celi cantando sì dolce,
Che mai da me non si partì dal petto.

E nell'

E nell'altro ventesimo quarantesimo:

Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo
Comincia Gloria tutto il Paradiso;
Onde m' inebriava il dolce canto.

Dalle quali cose si trae, che la Musica altro che dolcezza non è; che chi cantar vuole, conviene, che dolcissima Musica, e dolcissimi modi ben regolati dolcissimamente canti; soggiungendo oltre di ciò, che sarà la fine di questo mio Ragionamento, che convien sempre, quando altri si trova in conversazione esser costumato e cortese, e non alle sue, ma all' altrui voglie pieghevole: e quante fiate altri sarà ricercato dell'opera sua, altrettante si deve nel miglior modo, che si possa, sodisfare; non imitando coloro, che sempre brontolano, e quel servizio, che si fa, lo fanno di maniera scarso, e rincrescevole, che altro non è, che una morte, e fastidiosaggine il fatto loro. Saranno adunque i modi vostri avvenenti, e gentili, con esser sempre alla voglia altrui; e v' ingegnerete ancora in cantando di stare in modo acconcio, e al vostro ordinario sì somigliante, che si dubiti se 'l suono della voce dalla vostra esca, o dall' altrui bocca. Non facendo come alcuni, che pieni d' atti sen vanno in accordature, e in raccontamenti di loro disgrazie; cioè che sono infreddati, e che la notte avanti dormito non hanno, e che lo stomaco loro non è buono, e simili cose tanto stanchevoli, che prima ch' abbiano cominciato il canto, t' hanno pareggiato il piacere con tanta loro discipita rincrescevolezza.

Io ho dato fine a quello, che aveva impreso di ragionare; la qual cosa Dio voglia, che siccome a me è stata di gran fatica, così a voi sia giovevole, e grata: anzi non dubito punto, che non sia per recare gran giovamento al valor vostro, se da tre fiere orrende, e spaventevoli alla virtù nemiche, vi guarderete; ciò sono l' Adulazione, l' Invidia, e l' ignoranza: della prima delle quali parlò Dante nel diciottesimo canto dell' Inferno, in persona dell' Interminelli:

Quaggiù m' hanno sommerso le lusinghe,
Ond' io non ebbi mai la lingua stucca.

E al proposito dell' Invidia, così parlò il gentilissimo Petrarca:

O invidia nemica di virtute,
Ch' a bei principj volentier contrasti!

E Dante altresì nel terzo canto dell' Inferno, degl' Ignoranti così cantò:

Questi non hanno speranza di morte,
E la lor cieca vita è tanto bassa,
Ch' invidiosi son d' ogn' altra sorte;
Fama di loro il mondo esser non lassa
Misericordia, e Giustizia gli sdegna
Non ragionar di lor; ma guarda, e passa.

DEL-

DELLA MUSICA DELL' ETA' NOSTRA

Che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata.

AL SIG. LELIO GUIDICCIONI.

DISCORSO DI PIETRO DELLA VALLE.

L'Altra sera disse VS. che la Musica da cinquanta anni in quà aveva perduto assai; e che oggidì non c'erano Valentuomini di questa professione, simili a quelli dell'età passata. Io, che in gran parte son di contrario parere, aveva molte cose da dire a VS. sopra di questo; ma perchè passammo in altri ragionamenti, e venne poi l'ora di separarci, non ebbi agio di rappresentare a VS. le mie ragioni; le quali perciò mi son risoluto di mandarle quì scritte, acciocchè mi favorisca di sentirle, e possa insieme considerarle meglio.

Dico adunque, che in prima dobbiamo distinguere le cose, per non parlar confusamente; perchè altro è Contrappunto, altro Suono, altro Canto, tutte parti della Musica; e altro finalmente Musica detta assolutamente. La Musica è un nome generale, che comprende tutte le cose dette di sopra, che son parti di essa, e altre ancora di più; ma basterà, che solo delle nominate parliamo; alle quali tutte le altre facilmente si riducono: e che parlando così assolutamente della Musica, non si verifichi affatto la proposizione di VS. (perdonimi per grazia il parlar libero, che nelle controversie dell' opinioni si concede, e non si può schivare) da quello, che io son per dire delle parti di essa, spero che appresso di VS. resterà provato a pieno.

Il Contrappunto, parte della Musica necessarissima per potere ogn' altra parte di essa bene adoperare, ha per fine, non solo i fondamenti della Musica, ma forse anche più l'artifizio, e le più fine sottigliezze di quell'arte, quali sono le fughe a diritto, e a rovescio, semplici, o raddoppiate, le imitazioni, i canoni, le perfidie, ed altre galanterie così fatte; le quali benchè usate a tempo, e luogo adornino maravigliosamente la Musica, non sono tuttavia da usarsi di continuo, nè sempre tutte, nè sempre le stesse; ma solo quelle, che sono a proposito, quando viene a proposito; e ora queste, ora quelle, e bene spesso, quando non fanno al caso, nessuna. E la sperienza c'insegna, che l'uso freqoente di questi artificj di Musica è assai più convenevole per lo suono, che per lo canto, e massimamente per quando un instrumento si suona solo: onde concedo a VS. che gli Or-

gani toccati con tanta maestria da quei Valentuomini, che ella mi nominò, senza dubbio dovevano rapir le genti. Ma nella Musica vocale queste esquisitezze di artifizio, sebbene addoperate parcamente in qualche luogo conveniente, fanno assai bene, come si vede in molti Madrigali de' Maestri vecchi, e particolarmente nel famoso *vestiva i colli* del Palestrina, per lo più nondimeno non sogliono riuscire; sì perchè nel cantar solo, che oggi giorno si usa assai, e a molti è quello, che più piace, poco luogo possono avere; sì anco perchè nel cantare in compagnia, vengono a fare alcuni malissimi effetti, a i quali i Componitori di già con buona grazia di VS. non hanno mai avuto molto riguardo; ma quelli d'oggi con più accuratezza hanno saputo provvedere.

I mali effetti, che io dico, che produce nella Musica il cantare troppo d'artifizio, sono in prima, che con le fughe si confondono malamente le parole; perchè cantandosi a più voci, dovunque sarà fuga, mentre una parte canterà una parola, necessariamente un altra parte ne canterà un altra diversa; con che si vengono a confondere talmente le parole insieme, che non si sente mai quello che si dica, che è l'anima del canto; e quello che più d'ogni altra cosa importa, e nella Musica ha da muovere con diletto, in che consiste il suo fine. Secondariamente a questa confusione di parole, si aggiunge la mischia della fuga; la quale non potendo avere riguardo nel tempo delle sue note a quel che ricercherebbe ogni parola conforme a i suoi proprj accenti, ed alla lunghezza, o brevità delle sue proprie sillabe, perchè ha necessità la fuga di seguitare nelle sue note l'ordine suo proprio; non si può dire quanto malamente perciò faccia pronunziare la maggior parte delle parole, oltre del proferirle così mescolate insieme, e confuse; e quanto più artifiziosa è la fuga, tanto peggio fa in questa parte: onde spesso ne nasce nel canto quello strano mormorìo di voci non intese, che ben con ragione suol dirsi per beffa, la braccherìa, e de' più sensati pochi vi sono, che nella Musica la possano sentire. Vi è di più per terzo disordine, che le Musiche troppo artifiziose, con tante sottigliezze di contrappunti vengono a fare melodìe di tal sorte, che bene spesso si sente in esse l'allegro dove averebbe da stare il malinconico; lo spiritoso e bizzarro, dove più tosto anderebbe il pietoso, il leggiero, o vezzoso dove meglio sarebbe il grave; e così per lo contrario: de' quali diferri le composizioni de' Maestri passati sono piene; onde è che i buoni Musici non le possono ora cantare con gusto; perchè in effetto son belle musiche, ma musiche solo per note, non per parole; che è quanto a dire belli corpi, ma corpi senza anima, che se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, ma non di uomini vivi. I Maestri dell'età passata hanno saputo benissimo l'arte della Musica, ma pochi hanno saputo con giudizio adoperarla: le composizioni loro son piene di sottilissimi artifizi, come si vede del Soriano d'uno de' Nanini, e di molti altri, che potrei nominare; ma però con queste imperfezioni, che io dico, alle quali essi non ave-

avevano punto di mira; anzi badavano tanto poco, che le loro note accompagnassero bene le parole, che di alcuni di loro, e de' migliori si conta, che bene spesso facevano composizioni di semplici note; alle quali, quando erano finite, adattavano poi quelle parole, che meglio venivano loro alla mano. I Maestri dell'età nostra non fanno così, ma con più giudizio, non si curando di ostentare in ogni luogo gli artifizi che pure fanno, quando si canta a più voci, più tosto, che le odiose braccherie usano certi dolcissimi concertini (che così gli chiamano) le fughe le usano parcamente in pochi luoghi, ma che siano molto a proposito, e per lo più assai brevi; nè fanno caso, che paiano troppo facili, purchè non confondano le parole, nè il loro senso: le interrompono bene spesso con pause, acciocchè le parti si diano tempo una all'altra, e ciascuna di esse spicchi bene le sue parole: più delle fughe usano le imitazioni, con le quali forse si può scherzare con più leggiadria, essendovi maggior campo da metterle in opera sopra ogni nota: più che negli artifizi sottili premono negli affetti, nelle grazie, e nella viva espressione de' sensi di quello che si canta; che è quello, che veramente rapisce, e fa da dovero andare in estasi. Anno imparato a valersi fino delle false per far buonissimi effetti, e delle stesse dissonanze si sanno servire a fare dolcissimi concenti secondo 'l detto di quel gran dotto, e giudizioso di Quintiliano, che le regole dell'arte bisogna ben saperle per far bene, e che è molto ignorante chi non le sa; ma che sa poco assai chi non sa, o non ardisce talvolta a luogo, e tempo in buon modo trasgredirle per far meglio. Nelle composizioni vecchie VS. poco di questa farina troverà, se non ricorriamo alle antichissime de' Greci, che ne contano le Istorie, nelle moderne. Le prime composizioni buone, che si siano sentite in questa forma sono state la Dafne, l'Arianna, l'Euridice, e le altre cose di Firenze, e di Mantova. I primi, che in Italia abbian seguitato lodevolmente questa strada, come dissi a VS. sono stati il Principe di Venosa, che diede forse luce a tutti gli altri del cantare affettuoso; Claudio Monteverde, e Iacopo Peri nelle opere soprannominate; ma però indirizzati dal Rinuccini autore delle Poesìe, dal Bardi intendentissimo delle Antichità musicali, dal Corsi peritissimo nella Pratica, e gran Mecenate, e benefattore de' Professori di essa, e da quegli altri Gentiluomini eruditi di Toscana, che assistevano con sopraintendenza alle loro composizioni; e che bene spesso gli facevano fare a modo loro: onde si vede, quanto l'istesso Monteverde ne migliorasse nelle ultime sue cose, che sono assai differenti dalle prime; Giulio Caccini egli ancora, detto Giulio Romano; ma dopo che si fu esercitato nelle Musiche di Firenze; perchè nelle altre innanzi, con buona pace di lui, non ci trovo tanto di buono. E in Roma il primo, che mise in uso questo cantare sensato, e con grazia fu l'ultimo mio maestro di Cembalo Paolo Quagliati; imitato poi subito, e felicemente dal Tarditi, e da altri, che oggi ancora fioriscono, e che alle grazie messe in uso da lui, con diverse, e replicate sperienze raffinato il giudizio, hanno saputo aggiunger grazie,

e bellezze maggiori. E se degli artifizi nelle loro composizioni sono più scarsi; non è questo in loro ignoranza, o mancamento di arte, ma perfezione di giudizio, volendo usarli solo quanto, e quando vanno a proposito; in che senza dubbio di gran lunga avanzano i Componitori, che hanno scritto innanzi a loro.

Nè mi dica VS. come pure mi accennò, che questa eccellenza de' Moderni è solo nelle Monodie, e nello stile recitarivo; perchè io le rispondo, che le stesse opere recitative, da me di sopra lodate, oltra delle Monodie, o cose cantate da una voce solo, sono state piene di concertini, a due, a tre, a quattro, e bene spesso anche di Cori a più voci, e fin di turbe numerose di più Cori; e il Quagliati, in Roma, questo buon costume, che io dico, nella Musica l'introdusse principalmente nelle Chiese, dove bene spesso faceva cantar le Messe, e Vespri a più Cori, non che da più voci insieme, come ne abbiamo buon saggio in molti suoi Mottetri stampati, che vanno in volta. E nella Musica del mio Carro composta dal medesimo Quagliati in camera mia, la maggior parte, secondo che vedeva a me dar gusto, con la quale uscii in maschera il Carnevale dell'anno 1606. e fu una delle prime azioni (per dir così) rappresentate in Musica, che in Roma si siano sentite; benchè non v'intervenissero più che cinque voci, e cinque instrumenti, quanti a punto in un Carro camminante potevano aver luogo; non già per questo si cantò sempre ad una voce sola, ma cantavano i Personaggi, ora soli a vicenda, ora a due, ora a tre, e poi nel fine a cinque, che fece buonissimo effetto; e la Musica di quel canto, come si può vedere ne' volumi, che ne vanno attorno stampati, ancorchè fosse la maggior parte in modo di rappresentare, non era turtavia di quello stile recitativo semplice, e troppo triviale, che usano alcuni, e che suol presto venire in fastidio agli uditori; ma ornata, e piena di leggiadrie con vaghezza, nondimeno, che da sollevato, e manieroso modo di rappresentare punto non si allontanava; onde piacque estremamente: e bene si vide per lo concorso di quasi tutta la Città, che si tirava dietro, e non solo non infastidl giammai gli ascoltanti, ma gran parte di loro vollero sentirla quattro o sei volte; e tali ve ne furono che la seguitarono sempre in tutti i dieci, o dodici luoghi dove si cantò dalle ventidue ore in fin passata la mezza notte, che si andò in volta. Ma troppo mi dilungo ormai discorrendo del Canto a proposito del solo Contrappunto, sopra del quale mi sono steso tanto, perchè in esso, come VS. vede, e sà, si racchiude quasi ogni cosa: non voglio nondimeno lasciar di dire delle altre parti della Musica, delle quali in principio promisi di parlare.

Il Suono si dee considerare diversamente, secondo che in diversi modi si suole adoperare; perchè altro è sonar solo, altro sonare in compagnia d'altri strumenti, o di voci, o di voci, e di strumenti insieme, ed altro sonare per reggere un Coro. Nel sonar solo più che in altre guise fanno bene tutti i maggiori artificj del Contrappuoto; ma ricordo a VS. che il sonare solo, per eccellentemente

che

che si faccia, a lungo andare suol venire a noia: onde spesso è avvenuto a diversi Organisti, e de' migliori, che quando invaghiti soverchio de' loro contrappunti anno fatte certe ricercate troppo lunghe, si è dato loro del campanello per farli tacere; il che non suole accadere a quei che cantano, i quali alle genti dispiace quando finiscono, e vorrebbero sempre che durassero più che non durano. In questa parte del sonare solo anche io riconosco per grandissimi Valentuomini quei che VS. mi nominava, Claudio da Correggio in Parma, Lucciasco di Ferrara, Annibale Padovano, Andrea, e Giovanni Gabbrielli in Venezia, Giovanni Macque in Napoli, il Cavalier del Leuto in Roma, e altri tali; benchè da me conosciuti solo per fama: mi maraviglio nondimeno di quel che VS. mi disse del Lucciasco, che non sapeva fare un trillo, e che sonasse così rusticamente solo di arte le più fine sottigliezze de' suoi contrappunti, senza alcuno accompagnamento di leggiadrìa. Chiamo io questo un sonare sciapito; perchè è appunto come una vivanda di cibo delicato, condita con ottimi ingredienti, ma senza sale; o come le statue, che sono abbozzate di buonissimo disegno; ma non finite, nè lisce, o pure come quell'altre di metallo, che pur con buon disegno sono solo rozzamente fondute, ma non ritoccate, nè pulite. Quasi di questo andare, cioè tutto d'arte di Contrappunto, senza ornamento di vaghezza, ma però in buon modo, e non rozzo, solea sonare anche al mio tempo Quintio Solini, che per morte di Stefano Tavolaccio, succeduto nell'Organo della Madonna del Popolo, fu anche a me il secondo maestro del Cembalo, e il primo de' principj del Contrappunto, del sonare sul basso, e anche di qualche pizzicata nella Tiorba, che pur volli assaggiare; ma trovatala di soverchia applicazione, per non distormi dal Cembalo, in che io era più innanzi la lasciai. E Quintio dell'arte mi averebbe insegnato assai; perchè egli assai ne sapeva, e m'incamminava per buonissima strada, se io avessi seguitato con lui a lungo lo studio; ma interrottolo per non sò che nostra separazione, dopo qualche tempo non lo ripresi più con lui, ma sì bene col Quagliati; le opere, e maniere del quale, come quelle, che abbondavano più di grazie, che d'artificj allora che io era molto giovane, oltre modo mi dilettavano. Ma se l'età passata ebbe quei Valentuomini, che VS. dice in questa parte, pur l'età nostra ne ha avuti. Non ci è stato di gran fama un Ercole in San Pietro? un Frescobaldi, che oggi vive, il quale VS. pure confessa, che già lo faceva stupire, e bene spesso commuovere? E se oggi usa un altra maniera con più galanterie alla moderna, che a VS. non piace tanto, lo dee fare, perchè con la sperienza averà imparato, che per dar gusto all'universale delle genti, questo modo è più galante, benchè meno scientifico; e mentre ottenga di dare veramente diletto, il suono, e 'l sonatore non ha più che pretendere. Nel medesimo modo sonano, ed anno sonato gli Organi assai bene nell'età nostra molti, e molti altri, che per brevità io non nomino; o che forse non conosco. E di altri strumenti, VS. non si ricorda di

Gre-

Gregorio del Violino valentuomo di contrappunti, che pur sonò nel mio Carro? di un altro, che vi sonò una spinettina da una mano mirabilmente? di Gio: Francesco del Leuto, che pur vi era? e pochi anni dopo, del Cornetto, e del Violino di Monsignor Cornaro Vescovo di Padova, amendue sonatori eccellenti? l'ultimo de' quali a me ancora una volta diede di Violino alcune lezioni di buonissimo garbo, quando anche dalle Viole da gamba, che allora in casa mia sonavamo spesso, mi aveva insegnato più mesi Marco Fraticelli Maestro di Cappella in Roma della Madonna di Loreto. Però alcuni de' più eccellenti moderni, che alle sottigliezze de' contrappunti hanno saputo aggiunger ne' loro suoni mille grazie di trilli, di strascihi, di sincope, di tremoli, di finte di piano, e di forte, e di simili altre galanterìe da quelli dell'età passata poco praticate, come hanno fatto nella presente il Kapsperger nella Tiorba, Orazio nell' Arpa, Michel'Angelo nel Violino, ed altri se ve ne sono di pari grado, VS. non mi potrà negare, che non solo non abbiano agguagliato, ma anche superato in queste parti tutti i Sonatori de' tempi passati.

Il sonare in compagnia d'altri strumenti non ricerca tanto gli artificj del contrappunto, quanto le grazie dell' arte; perchè, se il Sonatore è buono, non ha da premere tanto in fare ostentazione egli solo dell'arte sua, quanto in accomodarsi con tutti gli altri. Il medesimo si può dire de' Cantori; perchè non istimo io per buon cantante quello, per esempio, che avendo un' ottima disposizione di voce, vuol far sempre egli solo tutti i passaggi, senza dar tempo agli altri, che ne facciano; o se pure gli altri ne fanno, gli confonde co i suoi soverchi. Quei che cantano, e sonano bene, in compagnia si hanno da dar tempo l' uno all' altro, e piuttosto, che con artifizi troppo sottili di contrappunti, hanno da scherzar con leggiadria d'imitazioni. Mostreranno l'arte loro in saper risar bene, e prontamente quel che un altro ha fatto innanzi; in dar poi luogo agli altri, e opportuna occasione, che rifaccian quello che essi hanno fatto; e così con diversa, e non meno artifiziosa maniera, benchè non tanto difficile, nè di tanto profondo sapere, faranno conoscere fra gli altri il valor loro. Questo oggidì non solo i più eccellenti, ma anche gli ordinarj Sonatori lo fanno; e fanno far tanto bene, che io non sò, come meglio potessero farlo quei del tempo passato, che io non ho sentiti. Quando si suona in compagnia di voci, l'istesso, che ho detto con gli strumenti dee aver luogo, e molto più; perchè gli strumenti servendo alle voci, come a principali nella Musica, non hanno da avere altro fine, che di bene accompagnarle: il che da' Sonatori di oggidì vedo far con estremo giudizio, che non sò che più si potesse mai fare in questa parte in altri tempi.

Il sonare per reggere un Coro ha da essere il più semplice di tutti, con nessuno artificio di contrappunto: solo con buone consonanze, e con graziosi accompagnamenti, che secondino le voci con garbo. Credo, che in ogni tempo da' Valentuomini si sia saputo far bene; però in questo nostro presente per tacer degli altri, il Sig. Pie-

Pietro Eredia, con tutto che la Musica non sia la sua professione, lo fa tanto bene, come più volte abbiamo sentito nella Chiesa del Gesù, dove per sua divozione và bene spesso a sonare; che io non posso credere, che alcuno dell' età passata lo abbia fatto meglio di lui.

Nel Canto poi, di cui solo rimane a parlare, si hanno pur da considerar più cose; perchè oltre della diversità del cantar solo, o in compagnia, si può considerare ancora e la bontà delle voci, e l arte di chi canta, e finalmente la bellezza delle Composizioni, che si pigliano a cantare. Il cantar solo ricerca o dolcezza di voce, o esquisitezza di arte: ma l' uno, e l'altro adoperato con giudizio; perchè altrimenti non si fa nulla. VS. mi lodò de' tempi addietro Lodovico Falsetto, da me pur conosciuto, benchè nella mia età puerile, dicendo, che una nota lunga ben cantata da lui, come quasi sempre egli soleva fare, gli piaceva assai più, che tutti i passaggi de' Moderni; io le risposi, che Lodovico cantava con giudizio; perchè avendo egli dolcissima voce di falsetto, ma non sapendo molto dell'arte, non usava quasi mai nè passaggi, nè altre grazie nel cantare, che solo un bel mettere di voce, e un finir con grazia con quelle sue note lunghe, che per la dolcezza della sua voce piacevano assai. Però nell'istesso tempo, o poco dopo fiorì anche Giuseppino Tenore, il quale per la medesima ragione di conoscere il suo talento, e valersene, faceva tutto il contrario. La voce di Giuseppino non era buona, ma aveva egli grandissima disposizione, e dell' arte non sapeva tanto, che finisse il mondo; ma i passaggi gli erano naturali. Cantava egli perciò con giudizio quanto a se stesso; perchè si valeva del proprio talento: non si sentiva da lui quasi mai una nota lunga, se non era con trillo tremolante; tutto il suo cantare erano passaggi: ma quanto agli altri, non cantava con giudizio: perchè più delle volte metteva i passaggi dove non andavano; non si sapeva mai se il suo cantare era allegro, o malinconico; perchè era sempre di una sorte, o per dir meglio in ogni cosa, o a proposito, o a sproposito che fosse, era sempre allegro, per la velocità delle note, che egli di continovo proferiva: senza sapere (credo io) egli stesso quali note fossero. Mi ricordo anche a quei tempi, ma con miglior garbo, di Melchior Basso, che aveva la mia grazia; e che oltre l'eccellente disposizione, aveva anche modi, che dopo di lui, sono restati a i Bassi per regole del cantar grazioso. Mi ricordo di Gio: Luca Falsetto, gran Cantore di gorge, e di passaggi, che andava alto alle stelle: di Orazietto, buonissimo cantante, o di Falsetto, o di Tenore: di Ottaviuccio, e del Verovio, Tenori famosi, e tutti tre questi ultimi cantarono nel mio Carro. Però tutti costoro, da' trilli, e passaggi in poi, e da un buon mettere di voce, non avevano quasi nel cantare altra arte, del piano, e del forte, del crescere la voce a poco a poco, dello smorzarla con grazia, dell' espressione degli affetti, del secondar con giudizio le parole, e i loro sensi; del rallegrar la voce, o immalinconirla, del farla pietosa, o ardita quando bisogni, e di simili altre galanterie, che oggidì da' Cantori si

fan-

fanno in eccellenza bene; in quei tempi non se ne ragionava, nè in Roma almeno se ne seppe mai novella, infinchè dalla buona scuola di Firenze non ce le portò ne' suoi ultimi anni il Sig. Emilio de' Cavalieri, che prima di tutti ne diede in Roma buon saggio in una Rappresentazioncella nell'Oratorio della Chiesa Nuova, alla quale io, assai giovanetto, mi trovai presente. Dal qual tempo in quà introdotta poi anche fra di noi la buona maniera, in altro più gentil modo, che non facevano quei passati, sentiamo ora cantare i Nicolini, i Bianchi, i Giovannini, i Lorenzini, i Marii, e tanti altri, che agguagliano quei di già, e senza dubbio gli superano, se non in altro, almeno in questo di saper cantare con più giudizio, tanto in compagnia, quanto soli; essendoci a i dì nostri questo particolare di più di tutti importante, di adoperate il giudizio nell' arte, tanto perfezionato, quanto ho detto. Ma lasciando delle altre voci, per dire un poco de' Soprani, che sono il maggiore ornamento della Musica, VS. vuol paragonare i Falsetti di quei tempi co i Soprani naturali de' Castrati, che ora abbiamo in tanta abbondanza. Chi cantò mai in quei tempi come un Guidobaldo, un Cavalier Loreto, un Gregorio, un Angeluccio, un Marc' Antonio, e tanti altri, che potrei nominare? Il più che si poteva fare all'ora, era avere un buon fanciullo; ma quelli, quando cominciavano a sapere qualche cosa, perdevano la voce; e mentre pur l'avevano, come persone, che per l'età, non avevano giudizio, senza giudizio anche cantavano, senza gusto, e senza grazia come cose appunto imparate a mente, che alle volte a sentirli mi davano certe strappate di corda insopportabili. I Soprani di oggi, persone di giudizio, di età, di sentimento, e di perizia nell' arte esquisita cantano le loro cose con grazia, con gusto, con vero garbo, vestendosi degli affetti rapiscono a sentirli. Di tali Soprani in persone di giudizio l'età passata non vide altri, che un Padre Soto, e da poi il Padre Girolamo, che più presto della nostra, che della passata età si può dire. Noi oggi ne abbiamo piene tutte le Corti, tutte le Cappelle: e oltre de' Castrati, dove erano ne' tempi addietro quelle tante Donne cantatrici, che oggi abbiamo in singolare eccellenza? Una Giulia, o Lulla, come chiamano, che io pure arrivai a conoscere, ma non negli anni suoi più fioriti, perchè era bella, e cantava un poco ad aria qualche Villanella sul Cembalo, o che sò io? Nell'età de' nostri Padri s' indusse un Duca a rubarla, e vi fu perciò molto scompiglio. Vittoria compagna di lei, sebbene non era bella, perchè cantava bene con arte, e aveva buona voce, i Gran Duchi di Toscana la tennero al loro servigio molto ben trattata in fin che visse. Ma Ippolita del Cardinale Montalto più moderna, che credo, che ancor viva passò battaglia; e nelle Nozze del Gran Duca Cosimo, alle Musiche delle quali vi fu concorso de' migliori Cantanti di tutta l' Italia insieme. Oggi in Roma sola quante ne abbiamo? quante ne abbiamo avute pochi anni addietro? Chi non và fuor di se sentendo cantare la Signora Leonora col suo Arcileuto così francamente, e bizzarramente toccato? Chi può dar sentenza, qual sia miglio-

gliore oggi giorno di lor due, o la Signora Leonora, o la Signora Caterina sua sorella? Chi ha sentito, e veduto, come io, la Signora Adriana loro madre, negli anni più giovanili, di quella bellezza, che il Mondo sà, a Posilipo in mare dentro una Filuga con la sua Arpa dorata in mano; bisogna ben che confessi, che a' tempi nostri ancora si sono trovate in quei lidi le Sirene, ma Sirene benefiche, e adorne quanto di bellezza, altrettanto di virtù, non come quelle antiche malefiche, e micidiali. E la Signora Maddalena con la sua sorella, che chiamano le Lolle, e furono le prime dopo il mio ritorno di Levante, che io sentissi in Roma cantar bene: e la Signora Sofonisba, che ora ne involа invidiosa lontananza, ed a cui pochi anni addietro, faceva Roma applausi così grandi, più che giammai facesse ad alcuno antico nel Teatro di Marcello. Chi fu mai nell'età passata, che le pareggiasse? forse la Cammilluccia, che con tante sue sorelle, e figliuole faceva parere la sua casa un Monte Parnasso con tutte le Muse? ma quelle sono state pure di questa nostra età; e così la Signora Lucrezia Moretti del Cardinal Borghese oggi viva, e sana, e Laudomia del Muti, che morì non è molto. Fioriscono anche ora più che mai le Campane, la Valerj, e tante altre in cantare famose; fra le quali il contralto della Signora Santa tre o quattro anni sa, che io la sentii, era una cosa gentilissima. Potrei dire di alcun'altra, e pur di gran nome, di cui taccio, perchè a celebrarla solo per buona Cantatrice, per la sua qualità, mi parrebbe di farle torto. Taccio similmente della sorella della Signora Adriana da me non conosciuta, la quale intendo che in Germania, dove fu chiamata a' servizi dell'Imperatore, fa grande onore a questa nostra età; e così anche della Sig. Francesca Caccini, figliuola del nostro Romano detta in Toscana la Cecchina, che in Firenze dove pure io in mia gioventù la sentii, e per la Musica tanto in cantare, quanto in comporre, e per la Poesia, non meno Latina, che Toscana, è stata molti anni in grande ammirazione; perchè il mio intento quì, come ho già detto, è di far menzione solamente di quelle non pur da me sentite, ma che abbiano fiorito, o che fioriscono in Roma; che a voler ricercare tutte le altre dell' altre Città, e Paesi troppo ci sarebbe che fare. Ma dove ho lasciato le Monache, che per onorevolezza doveva prima nominare? La Verovia nello Spirito Santo ha fatto più anni stupire il Mondo, ne gli è andata di molti passi addietro quell'altra Monaca, e quella Donzella, allieve, come io penso di lei, che nel medesimo Monastero cantano amendue di buonissima grazia. La Monaca di Santa Lucia in Silice ognun sà di quanta fama sia; quelle di San Silvestro già, quelle di Monte Magnanapoli ora, quelle di Santa Chiara si vanno a sentir per maraviglia. L'età passata non fu mai ricca, nè di tanti soggetti, nè di così buoni in un tempo. Ma non me ne avvedendo, in ragionare del cantare solo, non sò come io son trascorso bel bello a dir quanto mai si poteva dire, e del cantare in compagnia ancora, e della bontà delle voci, e dell'arte, o sapere de'Cantanti, per provare che l'

età nostra non è punto inferiore, anzi che di gran lunga è superiore in tutte quelle cose alla passata. E solo, e in compagnia si è cantato bene ne' tempi addietro; benissimo si canta ne' presenti; ma con molto maggior giudizio, come mi pare d'aver mostrato a bastanza: cosa che è il vero condimento del tutto, o, per dir meglio, è l'estratto, e la quinta essenza di ogni più rara finezza dell' arte, e del sapere. La bontà della voce, che è dono della natura in ogni tempo si è trovata in alcuni, ma non mai in tanti, nè in tanta eccellenza, in quanti l'abbiamo oggi in Roma; dimodochè VS. vede a che stiamo del paragone. E chi di questo ancor non si contenta (diasi licenza al vero) bisogna per forza, che sia, o troppo amatore de' tempi passati, come sogliono essere i vecchi, o vero di gusto troppo delicato; il che nasca o da soverchia affettazione di buon giudizio, come in alcuni Critici, che fanno troppo del saputo; o pur da naturale svogliamento, come anche avviene ad alcuni de' più candidi, e in somma negli uomini una certa sorte d' imperfezione, qual'è appunto nelli stomachi l'inappetenza, che non lascia loro avere gusto nè anche delle cose buone.

Ora per dir qualche cosa, che solo mi resta, dell' eccellenza delle Composizioni, che in Musica si fanno, chi potrebbe cantare oggi le Villanelle, che si cantavano quaranta, o cinquant' anni addietro? come, *La prima volta ch'io*, che fu appunto la prima, che io imparassi su 'l Cembalo, quando non aveva ancora otto, o dieci anni, da Stefano Tavolaccio, Organista della Madonna del Popolo da me di sopra nominato, il quale fu il primo, che su 'l Cembalo, avendo io poco più di sette anni, mi mise le mani, e mi fè gran tempo sonar con la quinta, perchè non arrivava ancora all' ottava, e poco dopo insegnatami anche l' intavolatura per l' istrumento, mi cominciò a far cantare ancora le note nell' Archadelt, essendomi state già un pezzo prima date a conoscere le Chiavi da Don Boezio Civitella, Beneficiato di San Giovanni, amorevole di casa nostra, il quale appunto con la notizia delle Chiavi mi aprì le prime porte alla Musica, essendo io ancora assai piccolo fanciullo. Così chi canterebbe oggi quell' altre Villanelle note a VS. e familiari a Lodovico Falsetto; *Fillide mia, se di beltà sei vaga: Leggiadre Ninfe che la notte, e 'l giorno, Gite cantando per sti colli intorno*, e tutte le altre che erano di tal sorte? le quali, oltrechè avevano parole goffissime, ne pareva allora a i Musici, che per cantar potessero essere altrimenti, e della maggior parte di esse era autore, e poeta l' istesso Giuseppino Musico, di note ancora, d' aria, e di composizione erano tali, che ora parrebbero cantilene da ciechi. Sono d' altro garbo, non solo quanto alla Poesia, ma anche quanto alla Musica (che è quello di che io parlo) le Canzonette che si cantano oggi: per grave quella di Luigi *Or che la notte del silenzio amica*: per bizzarra quella di Orazio *Per torbido mare*, chi può sentir cose più delicate? E se vogliamo triple, e canzonette alla Napolitana, tanto amate oggi dal Volgo, che son tutte di tempi Spagnuoli, de' quali io

presi

presi in Napoli, quando in mia gioventù colà dimorai da cinque anni, assai buona cognizione da Giuseppe Novazio, buon maestro di chitarra, oltre di un poco di lume, che da uno Spagnuolo ne aveva avuto prima in Roma, si possono desiderar più galanti, che quelle stampate di Gio: Batista de Bellis pochi anni addietro, Maestro di Cappella di Gaeta? il quale in quel lamento di Orfeo, che vi aggiunse in ultimo, a concorrenza forse dell' Euridice, ha fatto chiaro conoscere quanto egli sapeva far bene di grave, di recitativo, e di tutto. Gran disgusto ebbi io, quando tre anni sono andando a Gaeta, non lo trovai più vivo. E le arie Siciliane, che son galantissime per gli affetti pietosi, e malinconici, le quali io, primo forse di tutti, portai in Roma da Napoli prima, e poi anche da Sicilia, dove l'anno 1611. ebbi in Messina un Aria, che ora la sento cantare in Roma per una delle più belle, e mi furono anche donati due libri manoscritti di ottave Siciliane assai buone, che ancora gli conservo, e insin dall'ora, presa un poco quella maniera, anche io di mia testa in quel tuono Siciliano schizzai qualche cosa, che ho fra li miei scartafacci, e come si vede son cose affettuosissime; ne' tempi addietro in Roma non si erano mai sentite, oggi ci si cantano così bene, che nella stessa Sicilia, non sò se meglio possa farsi. Lasciamo le Ciaccone Spagnuole, le Saravande, i Passacagli, le Ciaccotte Portoghesi, e tante altre arie straniere, che da poco tempo in quà, e di stravaganza di tempi, e di novità di andare hanno in Roma arricchito molto la Musica delle Villanelle, e Canzonette, che prima ci erano ignote. Io ancora ho messo, e posso mettere in luce alcune arie Persiane, Turchesche, Arabiche, e Indiane, e assai curiose, e diverse dalle nostre, e di tempi, e di tuono, che da altri ancora non sono state mai sentite.

Così ogni giorno con gli acquisti delle nuove notizie si va aprendo a quest' arte maggior campo da poter dilettare gli animi con mille varietà, come in fatti vediamo, che a' nostri giorni assai più che non faceva per lo passato, straordinariamente gli diletta. E se VS. tanto tempo fa si sentì andare una volta, come mi ha contato, quasi in eccesso di mente in sentir sonare in Parma il Correggio, ho anche inteso dire (se ne ricordi per grazia) che un altra volta in Roma pochi anni sono in Casa di Monsignor Raimondo fu veduta liquefarsi, per dir così, di dolcezza, sentendo cantare alcuni di quei versi di Virgilio, che fra le opere del maggior fratello de' Mazzocchi si vedono con leggiadria messi in Musica. De' Madrigali se ne facevano nell' età passata de' galanti; ne fecero buoni Cipriano di Rose, Orlando Lasso, il Vert, e de' nostri Italiani, Filippo di Monte, Felice Anerio, i due Nanini, l'Agazzari, e tanti altri. Quando io era giovanetto mi piacevano assai quei del Marenzio, e particolarmente per certe sue grazie quel tanto cantato *Liquide perle*. Per la dolcezza mi piaceva *I tuoi capilli Filli in una cistula*, di Ruggier Giovannelli, e per affetto pietoso, e compassionevole *Resta di darmi noia*, del Principe di Venosa famoso Madrigale.

Oggi non se ne compongono tanti, perchè si usa poco di cantare Madrigali, nè ci è occasione, in cui si abbiano da cantare: amando più le genti di sentir cantare a mente con gli strumenti in mano con franchezza, che di vedere quattro, o cinque compagni, che cantino ad un tavolino col libro in mano, che ha troppo del scolaresco, e dello studio: e che sia vero, noti VS. che nelle Chiese, ed in altri luoghi dove è necessario di cantare, e sonare con le carte innanzi, i Musici ne' Cori sempre si cuoprono con panni, o con gelosie, acciocchè non siano veduti; dove che a' tempi antichi nelle scene stesse, insino quei del Coro stavano sempre a vista delle genti adorni di abiti galantissimi; perchè a mio credere sonavano, e cantavano con franchezza a mente senza carta. Ma benchè oggi, come ho detto, si compongano pochi Madrigali, tuttavia ne anno pur fatti a' dì nostri de' buoni, e a giudizio degli intendenti molto migliori degli antichi, Muzio Offrera, il Pecci, il Zoilo, il Nenna, il Mel, e molti altri, che sarei lungo a nominare; e Don Luca Antonio Priori Canonico, e se non fallo, Arciprete ora di Segni, amico mio antico, fin dalla mia fanciullezza, per mezzo del nostro Don Silvio Ricci ultimo custode già della mia adolescenza, benchè non abbia mai stampato, che io sappia, sò nondimeno, che ha cataste di Volumi composti e di Madrigali, e di Villanelle, e di Mottetti, e Messe, e Salmi, e d'ogni sorte in somma di Musica tanto sacra, quanto profana, e tutti di buonissimo stile, secondo quell' arte vecchia. Dimodochè oggi ancora ci è chi sà fare Madrigali, e chi sà praticar quando vuole quella manierona grande di artifizi, che VS. tanto predica: e se a caso VS. si ritrovò l' altro giorno nel Collegio Romano a quella nobilissima Musica a sei cori composta dal più giovane Mazzocchi, averà inteso in essa e stile madrigalesco con vaghezze, e leggiadrìe, e stile da mottetti con gravità, e imitazioni ben fatte di arie diverse antiche, e moderne, e ricitativi spiritosi di buon garbo, e bizzarrìe di Trombe, di Tamburi, di Bombarde, di Battaglie, di serra serra, che io per me non sò, che si possa desiderare di più varietà, e di più galante. Non ebbi fortuna di sentire un anno quel gran Musicone, che il medesimo Mazzocchi fece in San Pietro, non sò se a dodici, o a sedici Cori con un Coro di eco fino in cima alla cupola, che intendo che nell' ampiezza di quel vasto tempio, fece effetti maravigliosi. Chi sa far queste cose, ben si vede, che di tutto sà, e può fare. Ma avverta VS. per grazia, che quella manierona grande, che ella dice di quei suoi Antichi, massimamente nel suono, cioè di contrappunti artifiziosi, con far sentir bene tutte le parti senza altra gentilezza di grazie, appresso i nostri Moderni più sperimentati, non sia per avventura quello, che una di queste sere appunto da una persona conosciuta da VS. e intendente del mestiero, io sentii chiamar nella Tiorba, sonar da barbieri, e 'l medesimo si può dir del cantare, e d'ogni sorte di Musica.

Quanto alle composizioni Ecclesiastiche, già che sono entrato a ragionarne, ammiro ancor' io quella famosa Messa del Palestrina, che

tan-

tanto piace a VS. e che fu cagione, che il Concilio di Trento non bandisse la Musica dalle Chiese; però queste cose si hanno ora in pregio, non per servirsene, ma per conservarle, e tenerle riposte in un Museo come bellissime anticaglie. La Cappella Papale, che può dar norma del canto Ecclesiastico a tutte le Chiese del Mondo, benchè non le manchino buonissime composizioni de' Maestri vecchi, tuttavia tiene pur sempre Compositori proprj; perchè vuole averne di continuo delle nuove. E se VS. mi dicesse, che nella Cappella si cantava assai meglio più anni sono, che non si fa adesso; io le rispondo, che ciò non è per le composizioni; ma perchè ora per far più brevi le funzioni si canta molto in fretta: e quindi è che le composizioni, ancorchè bellissime, non possono apparire per quelle che sono. Nelle altre Chiese dove i Musici non hanno fretta, che belle cose si sentono de' Moderni? Alcuni anni addietro poco dopo il mio ritorno in Italia, un lunedì della Pentecoste io sentii un Vespro nella Chiesa dello Spirito Santo, cantato appunto dalle sole Monache tutto da capo a' piedi di Musica ornata, che io giuro certo a VS. che mai a' miei dì non ho inteso più bella cosa in tal genere. Non sò di chi fusse la composizione; ma chiaro è, che era cosa di moderni, e forse di alcuno, che oggi vive, ed è al presente loro Maestro. La notte di questo Natale mi trovai a tutto l' Ufizio, e alla Messa nella Chiesa di Santo Apollinare, dove si cantò ogni cosa conforme richiedeva la solennità di quella gran festa; e benchè io vi stessi sempre in piedi, e stretto fra molta gente che vi era, per essere arrivato un poco tardi, vi stetti nondimeno con grandissimo gusto per la buona Musica che vi sentii. Nel principio in particolare il *Venite exultemus*, fu di tanto buona grazia, che io non saprei dir più; non sò chi ne fosse autore, ma m' immagino il Maestro di Cappella di quella Chiesa, il quale infin' ora io non conosco. Le Musiche de' tempi molto addietro io non le ho sentite; perchè la mia età non arriva ancora a cinquantaquattro anni compiti; ma per quel che se ne può vedere negli scritti, come anche quelle, che ho sentite quando io era fanciullo, o giovanetto, mi pare che alle nostre di oggidì possano far di berretta.

Sò che si trovano alcuni, a' quali non piace, che nelle Chiese si scherzi tanto con la Musica; lodo ancora io il giudizio, e 'l sapere di quei Compositori, che in ogni luogo, e tempo, e in ogni cosa sanno serbare il dovuto decoro. Altro senza dubbio conviene alle Chiese, altro alli Teatri, alle scene, altro alle strade; e in esse, altro a processioni, altro a mascherate, o a serenate: non ha da fare la Musica de' conviti, e delle nozze, con quella de' funerali, e nelle stesse Chiese molto diversa ha da essere quella di Natale, o della Pasqua da quelle della Quadragesima, e della Settimana santa. Non ha dubbio, che il giudizio ha da giuocare in tutte queste cose, e chi non ve lo impiega, o non l' ha da impiegarvelo, non farà mai cosa di buono. Però non sarei giammai di quei tanto scrupolosi, ne averei giusta cagione di essere, non avendo mai provato di avere dal-

dalla Musica tanti incitamenti al mal fare, che volessi perciò bandirla affatto dalle Chiese, o ridurla a i soli falsi bordoni, o a i canti piani de' Frati, come alle volte non senza stomaco ho sentito dire, che vorrebbero alcuni insipidi, a i quali forse piacendo poco la Musica, io gli chiamo perciò genre da Inferno, non da Paradiso, dove si canta, e cantando si loda il Sommo Creatore.

Non sò, può essere, che io sia uomo troppo sensuale, ma confesso il mio peccato; il Coro de' Padri Carmelitani scalzi lo conosco bene per divotissimo: ma, se ho da dire il vero, a lungo andare io non lo posso sentire senza sommamente annoiarmi. Alla nostra nobilissima Chiesa di Sant' Andrea della Valle, contuttochè sia ottimamente ufiziata, e a me tanto comoda, e vicina, che fin mi onora di aver preso il nome della mia casa, e della mia strada, e contuttochè di quei buoni Padri io sia divotissimo, e parzialissimo, e per molti rispetti a loro obbligato; non molto spesso nondimeno vi vado, solo perchè il loro canto in effetto non mi attrae; piuttosto mi accomodo co' Domenicani alla Minerva, e con quelli di Sant' Agostino nelle loro Chiese; perchè almeno il loro Coro mi rende un poco di buon suono all'orecchio, e nè anche mi dispiacciono i Zoccolanti di Araceli, mia casa perpetua per le nostre sepolture, che ivi sono, che pur mi danno qualche gusto con quei loro bassoni sonori. Ma in somma assai più volentieri vò dove sento cantar bene, e dalle buone Musiche più volte mi ricordo di aver sentito eccitarsi in me spiriti di divozione, e di compunzione, e fino desiderj dell'altra vita, e delle cose celesti.

In fine dica chi vuol male della Musica; brami chi vuole di cacciare dalle Chiese il canto ornato, io ve lo desidero, ve lo cerco: e (forse è mio difetto, mia sensualità, come dissi, ma checchè sia, confesso con sincerità la mia colpa) molte volte di più vado alle Chiese dove bene si canta, che forse non vi anderei, se non vi si cantasse. Gli Oratorj sono a me di unica dilettazione: di quelli alla Morte, quando vi si cantava, non soleva lasciarne uno; e quest' anno passato, benchè non vi si cantasse, vi andai nondimeno ogni sera tutta l'ottava agli Ufizj, solo per la divozione, che nelle buone Musiche vi aveva conceputa gli anni innanzi. A San Girolamo, alla Chiesa nuova, alla Rotonda, tutta l'Ottava de' Santi sono pure andato volentieri per le buone Musiche, che ogni sera vi si sentivano; le quali se non fossero state, non sarei forse andato molte volte di notte per mali tempi, e per cattive strade alle Chiese a far del bene: e quello che avviene a me, con ragione penso che possa avvenire ad ogni altro. Cantisi pur dunque nelle Chiese per invitare più gli uomini al ben fare, e cantisi nel miglior modo che si sà, e si può: già che ogni maggiore esquisitezza è poca, dove essa s' impiega per lodare Dio. Non si condanni la Musica per qualche errore, o indiscrezione che si sentisse di alcuno, che non sapesse con giudizio esercitarla; poichè a detto della stessa verità, gli errori, e gl' inconvenienti nel mondo non è possibile che alle

vol-

volte non si trovino. Si attenda al valore di tanti altri, che l' esercitano lodevolmente, come si conviene per cavarne il consiglio, che in ogni modo nelle Chiese debba usarsi. Imitisi in Chiesa, cantando degnamente, il Paradiso, che così è ben giusto: diansi lodi immortali alla Musica, la quale per quanto può debolezza di arte umana, in qualche modo in questo mondo pur l' imita; e lodinsi a bocca piena, come è dovere, i Professori di essa di questa nostra età, che sapendo con tanto giudizio trattarla, fanno eterno onore a se stessi, e al Secolo presente: pareggiando non solo, ma anche superando in molte parti, come bene ho mostrato, i più eccellenti Maestri dell' età passata.

Quanto ho detto fin quì, come VS. ben vede, tutto è senza esser punto entrato nelle novità della Musica, che da' più antichi secoli, per via di lunghi, e faticosi studj cavare dalla più intima erudizione, dentro alla quale fra mille altre rovine de' tempi migliori cagionate da' Barbari, si stavano, si può dire, seppellite, ne rimena ora, ed espone all' uso comune delle genti il nostro Sig. Gio: Batista Doni, per arricchirne il mondo Musicale.

Novità pellegrine io vero, e che all' età passata furono affatto ignote, e sono tante, e tali, che io, che la Dio mercè, ho avuto fortuna, non solo di averne notizia (avendomi il Sig. Doni comunicato liberalmente tutti i suoi scritti tanto stampati, quanto da stamparsi, e di più molte altre cose a bocca) ma anche di essere stato uno de' primi ad intenderle bene, da poterle praticare, in una parola affermo a VS. da quel sincero amico che le sono, che con questa dottrina, che il Signor Doni ci propone, si tratta di moltiplicare tutto quello della Musica, che ne abbiamo avuto in fin ora da i più ingegnosi spiriti per quindici; e che ciò si faccia con tal facilità, che ogni intendente dell' arte, pur che voglia, e non sia un ciocco, in un sol giorno d' applicazione potrà capirne il modo in guisa, che ad ogni suo talento lo potrà mettere in pratica nelle sue composizioni, le quali da chiunque sia nelle note sicuro (come appunto l' altro giorno io esperimentai in una fanciulla, che non le aveva più vedute) saranno cantate, e sonate francamente, purchè vi siano gli strumenti a proposito; de' quali io ho già buona supellettile, e ciascuno che ne vorrà, potrà averne facilmente. E se queste cose che io ne asserisco per caso ad alcuno paressero paradossi, mi contento che VS. dica a tutti in mio nome, che a chiunque ne fosse curioso, venendo da me, io mi offerisco di comprovargliele con l' opera. Frattanto a VS. ne darò un poco di saggio in una breve mia composizioncella di questa maniera: la quale, per quello, che vi sarà di mio, sò bene che varrà poco; ma per gli segni, che i Valentuomini scorgeranno in essa di quello che per questa via nella Musica si può fare, gioverà forse a qualche cosa, ed a VS. soprattutto, per esser fatta sopra versi di Virgilio,

lio, non potrà se non piacere. Mentre io fo quella copiare, gradisca VS. questo schizzo fatto in fretta, in difesa dell' opinione che tanto mi preme di sostenere: perdonimi l' ardire di avere contraddetto a lei, che di tutte le cose mi può tener cento anni a scuola: ogni errore, che trovasse in queste carte con benigna mano corregga; e me, per fine, ami, come suole, conforme io ancora amo al solito VS. e la riverisco sommamente, baciandole le mani.

Di Casa li xvi. *di Gennaio* 1640.

LETTERA
DEL PADRE MAESTRO
GIO. BATISTA MARTINI
MINOR CONVENTUALE
CELEBERRIMO PROFESSOR DI MUSICA IN BOLOGNA
ALL' ABATE
GIO. BATISTA PASSERI DA PESERO
AUDITORE DI CAMERA
DELL' EMINENTISS. LEGATO DI FERRARA.

SIG. Non poteva ella onorarmi d' un comando più grato, e a me più profittevole, quanto quello di tessere dell' insigne letterato, e ristoratore dell' Antichità Gio. Batista Doni Fiorentino, l' Indice delle Materie delle di lui Opere, che sono per uscire alla pubblica luce.

Quale, e quanta sia la profondità del sapere di questo valoroso Autore, non è mia intenzione il dimostrarlo, essendo stata descritta eruditissimamente la di lui vita; la vastità del suo sapere in tutte le scienze, e belle Arti; la quantità, e varietà delle Opere da esso composte; la stima, in cui fu tenuto dai Letterati de' suoi tempi; gl' onorevoli impieghi; le ricerche della più lontana Antichità dal dottissimo Sig. Canonico ANGELO MARIA BANDINI, *Prefetto Imperiale della Medicea Biblioteca.*

Della sola Musica dunque io darò a VS. un piccolo abbozzo, ricavato dalla lettura dei due Tomi, la pubblicazione de' quali viene saggiamente, dopo la morte del celebre Proposto Anton Francesco Gori, appoggiata a VS. resa insigne in ogni genere di letteratura Sacra e Profana, e commendata universalmente da tutta l' Europa.

Non è facile ad esprimere la profondità, colla quale il Doni penetrò la Musica Greca, sì Teorica, che Pratica, sì Vocale, che Strumentale, col rintracciarne i sensi più oscuri dei Poeti e Filosofi, rilevarne dai Monumenti Antichi le più minute circostanze, rischiararne degli Antichi Scrittori le cose più dubbiose, dimostrando tutte quelle parti della greca Musica, che possono ritrovarsi, e ridursi alla Musica de' nostri tempi.

E per ciò, che riguarda la Teoria della Musica Greca, quali diligenze, quali scoperte, egli non fece per illustrarla, e porla nel suo vero lume, sepolta essendo stata per tanti secoli in una profonda oscurità, dalla decadenza del Romano Impero, fino ai due secoli XIV. e XV. E non ostante tutti gli sforzi, e diligenze usate dagli Scrittori del XVI. secolo, Zarlino, Salinas, Galilei, Fogliani, Bottrigari, e alcuni altri, pure molto vi restava da illustrare, e sopra tutto da distinguere, quanto della greca Musica poteva alla nostra applicarsi.

Non è possibile in poche righe esprimere le osservazioni, le deduzioni, i precetti da esso rilevati, spettanti alla Musica Pratica, ma singolarmente alla Drammatica de' Greci, il rinnovamento della quale è tutta gloria della Città di Firenze. Conviene dire, che questa è quella parte [illegible] Autore ha fatto profonde meditazioni.

[illegible] [illegible] *e fini-*

e smidollato quanto di più raro è stato insegnato, e praticato dai Greci, per applicarlo, per quanto fia possibile, alla nostra Musica Teatrale. Bel vantaggio per i Compositori di Musica de' nostri tempi, uscire alla Luce un Autore, unico, e ricco di quanto richiedesi, per trattare degnamente, e illustrare un si difficile argomento.

Ma dirà quì taluno, che uso dobbiam noi fare d'un Autore, le di cui instruzioni, e avvertimenti, riguardano la Musica, il di cui gusto, e stile, usavasi più d'un secolo passato? quante mutazioni, quanti avanzamenti, quanto miglioramento nello stile ha essa fatto da quel tempo fino ai giorni nostri? Quando scrisse questo Autore, la Musica concertata, e sopra tutto la Drammatica, era nella sua infanzia, sicchè alle nostre orecchie così languida riesce, così insipida, e stucchevole, che, in luogo di generarci diletto, e piacere, piuttosto ci porge noia, e tedio; e per ciò, se i nostri vecchi Compositori ritornassero a rivivere, si arrossirebbero di comparire collo stile raucido, e rincrescevole della loro Musica in confronto della nostra vivace, e brillante; e sarebbero loro mal grado forzati confessare la loro ignoranza, e lo svario troppo grande fra il loro, e il nostro stile.

Quì fa duopo però distinguere i Principj dell' Arte, la virtù e forza dell' Armonia sempre costante, da ciò che è stile, o buon gusto, mutabile al variar dei tempi. L'armonia, la natura e proprietà delle Consonanze, e Dissonanze, e loro disposizione, come Principj ed Elementi, sono sempre stati, e sempre saranno gli stessi, perchè fondati sopra le leggi della natura. L'uso però, e la loro disposizione, che è ciò, che forma la diversità dello stile, varia, e si muta secondo la diversità dei tempi. Dice un Autore moderno, che i nostri gusti per le Arte Musicali non sono sempre gli stessi in tutti gli uomini, e negli uomini stessi col variar de' tempi[1]; *e molte volte, come osserva Mons. Grandual*[2], l'amore alla novità è quello, che fa prendere senza discernimento tutto quello, che si presenta. In prendendo così l'Aria, che prima arriva, si cade poi nella indifferenza per la più isquisita. *Perciò sarà mutato l'uso e la disposizione dei suoni, secondo la varietà dei tempi, e dei gusti degli uomini, ma non già la natura e proprietà degli elementi e principj dell' Arte. Onde lasciando lo stile di que' tempi, in ciò, che al nostro gusto non piace, perchè non potremo applicare tanti bei documenti, ed avvertimenti, che il nostro Autore c'insegna, alla Musica dei nostri tempi, fondati tutti sopra quanto ci detta la natura, e conseguentemente la ragione?*

Egli dice, per esempio: Nimium artificium nativae elegantiae obesse[3]; *non è forse vero, e adattato sì alla Musica di que' tempi, che alla nostra, essere il troppo artificio, specialmente nella Musica Drammatica, di non poco nocumento alla naturale eleganza, ed espressione di vari affetti? perchè come egli soggiunge:* le cose naturali di rado, o non mai, ci vengono a fastidio[4]. *Dice altrove, che:* la Musica deve esser varia, secondo la varietà delle circostanze[5], e con essa deve esprimersi tutto il concetto, con le parole separate[6]. *Qual van-*

(1) Iuven. de Carlencas. Essai sur l'Histo. des belles Lettr. T. 2. pag. mihi 301. (2) Essai su le Bon Goust, en Musiq pag. 6. (3) Tom. 2. pag. 124. (4) Annotaz. sopra il Compend pag. 360. dello stesso Doni. (5) Tom. 2. pag. 261. (6) Ibid. pag. 73.

vantaggio non ricaverà il Compositore in qualunque stile, vestendo ogni Personaggio del Dramma col proprio carattere, spargendo le sue Composizioni di tutta la possibile naturalezza, e varietà? mentre, come dice Monsig. Fontanelle: la natura ama le cose semplici, ma varie [1]: *imperocchè, come osserva l' Ab. le Blanc* [2] le grazie della Musica non sono fatte sol per l' orecchio, debbono toccare il cuore; *e per l' altra parte, non repugna forse al buon senso, e alla ragione, l' esprimere, in luogo del sentimento intiero dell' Aria d' un Dramma, una qualche sola parola? Rimprovera pure il nostro Autore:* quam sit absurdum verba melo aptare, non melos verbis [3], *condannando i Compositori de' suoi tempi:* recentiores sententiam, scilicet sermonem symphonurgiae inservire cogunt; quaeque exinde sequantur absurda [4]. *Chi non vede gl' inconvenienti, che ne vengono, ogni qualvolta le parole si facciano servire alla Musica? Egli è per se abbastanza chiaro, e coerente alla ragione, che la Musica di qualunque stile, o antico, o moderno, non deve altro che vestire e ornare le parole, facendone risaltare gli effetti, e i sentimenti espressi dalle stesse parole, e come diceva il celebre Cav. Alessandro Scarlatti,* le parole devono somministrare l' idea della Musica; *e perciò non senza gran ragione potrebbe dirsi della Musica di qualunque tempo, ciò che il nostro Scrittore condanna nella Musica de' suoi tempi:* hodierna Musica cum sua sorore Poesi male convenit [5]. *In fine non sono forse ugualmente necessarj, e opportuni tanti altri avvertimenti sparsi nelle di lui Opere, per esempio:* esser necessario gran studio nell' espressione degli affetti; nella scelta de' Tuoni; nell' esatta osservanza delle sillabe, brevi, e lunghe; nella proprietà degl' Intervalli, e Melodie; nella varietà delle Cadenze, e Tuoni, per esprimere la diversità degli affetti; nel variare i Suoni, e le Arie, secondo la qualità delle favole, e delle persone? *non sono forse ugualmente da osservarsi in qualunque stile, o passato, o presente? Rimetto alla lettura delle Opere di questo insigne Scrittore, molti altri avvertimenti spettanti ai Cantanti, e Sonatori, dall' esecuzione de' quali dipende in gran parte l' esito della Musica; troveranno essi, ugualmente che i Compositori, retti, e fondati avvertimenti, che convengono allo stile e gusto de' nostri tempi.*

Approfittinsi perciò tutti i professori di Musica delle Opere di questo celebre Autore, nato in Firenze, Città, che oltre il superare le altre nella qualità e quantità degli Scrittori di Musica sì Teorici, che Pratici, ha inoltre la gloria di essere stata la prima a rinnovare la Musica Drammatica, portata poscia alle altre Nazioni.

Intanto di nuovo rendo distintissime grazie a VS. del vantaggio recatomi di avere sotto gli occhi, prima d' ogn' altro, Opere di tanto merito, e da me tanto bramate, ed ho l' onore d' essere

Di VS.

Bologna li 12. Giugno 1762.

Umilis. Devotis. Obbligatis. Servit.
F. Gio. Batista Martini Minor Conventuale.

(1) Hist. de l' Accad. Royale de sciences An. 1702. p. 124. (2) Lett. Crit. T. 2. Lett. 67. (3) T. 1. p. 129. (4) Ibid. p. 140. (5) Ibid. p. 139.

IO. BAPTISTAE MARTINI
MIN. CONVENTVALIS BONON.

ONOMASTICVM
SEV
SYNOPSIS MVSICARVM GRAECARVM
ATQVE OBSCVRIORVM VOCVM
CVM EARVM INTERPRETATIONE
EX OPERIBVS

IO. BAPTISTAE DONI
PATRICI FLORENTINI.

A

Acrostichides. Primae, atque ultimae litterae carminum, sensum aliquem constantes.

Aequatio intervallorum, Participazione, o temperamento degli intervalli.

Aequisonum, idest octava.

Agogae, ἀγωγαὶ, vulgo deductiones phthongorum, gradatim ascendentium, vel descendentium.

Agonismata. Concertationes publicae musicorum.

Agonotheta. Certaminis praeses.

Αἴσματα. Canzoni.

Ἄμυσοι. Alieni a Musis, imperiti.

Ἀμυσότερον. Alienius a Musis, indoctius.

Ἀναλόγως. Vulgo in scholis proportionaliter.

Anesis, ἄνεσις. Remissio sonitus.

Antagonistae. Concertatores.

Antiphoniae. Zarlino consonanze vote.

Antimelismata. Perfidie.

Antisemasia implexa. Legatura.

Ἀπεργαστικὴ & ἐξαγγελτική. Practicae musicae partes apud Graecos in Pselli fragmentis.

Ἀποδεικτικῶς. Demonstrative.

Ἀποτομή. Apotome, semitono maggiore de' Greci in proporzione $\frac{2187}{2048}$

Archagetes, ἀρχαγητής. Princeps, inventor.

Archisymphoneta, vide Chorodidascalus.

Arithmetica analytica. Vulgo algebra.

Armatae saltationes. Balli con arme o Moresche.

Arsis, ἄρσις, prima pars rhythmi, quae elatione manus aut pedis denotatur.

Ascaulus. Cornamusa, Piva.

Assa voce. Con la voce sola, senza instrumento.

Ἀξιωματικῶς. Scientificamente.

Aulemata, αὐλήματα. Sonate di flauto, piffero &c.

Auletes, αὐλητής. Tibicen.

Auletica ars, αὐλητική. Ars inflandi tibias.

Authenticus. Tuono principale.

Aventiones. Mottetti.

B

Barbitas. Tiorba.

Βάρος. Pars gravis.

Bases, βάσεις. Gressus rhythmici, vulgo battute, misure.

Basis, βάσις. Plausus rhythmicus. battuta musicale.

Βατρα-

Βατραχισμός. Batrachiſmus, pars citharae.

Battilogia. Inepta ſententiarum confuſio, quae ex crebra repetitinne eorumdem, & complicatione diverſorum verborum naſcitur.

Bellicrepa. Saltatio armata a Romulo inſtituta.

Bordonizare. Contrappunto rozzo, o ſia andamento di terze, e ſeſte. Franc. Gaffurio.

Bicinia. Vulgo, duo.

C

C*Acozelia*. Prava affectatio.

Cantiones bacchanales. Canti Carnevaleſchi.

Calamaulus, *Rhapsaulus*. Zampogna.

Canonica Muſica, quae ſpeciatim Canone, & monochordo utitur.

Cantiones campanicae. Villanelle ſimili a' madrigali.

Cantiunculae. Arie, o canzonette.

Cantiones comicae. Chanſons des Comediens.

Cantiones vocales. Muſiche di voci.

Cantiones organicae. Muſiche d' Iſtrumenti.

Caricae. Tibiarum ſpecies.

Caſtorium melos. Certa aria guerriera, che conteneva l'impreſe di Caſtore e Polluce, o imitava le loro battaglie.

Catalexes catalogae. Cadenze d' un concerto, o aria.

Ceraulus. Un Cornetto.

Cerauli ſuccentivi. Cornetti per il baſſo.

Χρόαι colores. Scilicet coloramenta. Variae tetrachordi diviſiones, & tamquam ſpecies diatonici, itemque chromatici generis.

Chelys, *teſtudo*. Liuto.

Chelonis Hiſpanica. Vulgo una chitarra Spagnuola.

Chelonis Gallica. Unn pandore.

Cimeliotheca, *κειμηλιοθήκη*. Vulgo, nimis laxa voce, muſeum, uno ſtudio, repoſitorium rerum pretioſarum, rariorum, antiquarum.

Citharoedus. Qui organa fidibus inſtructa pulſat, iiſque accinit.

Citharodia. Ars citharoedica. Canto accompagnato dalla lira, o chitarra antica.

Cithariſtae. Qui fides pulſant, ſine vocali cantu, ſonatori di corde, Sveton. Pſilocithariſtan.

Cithariſmata, *κιθαρίσματα*. Sonare di Liuto, Arpa.

Cithariſtriae. Tibiarum ſpecies.

Cithara vulgaris, o piu tosto Pectiſchalcochorda. *Cetera comune*.

Commiſtio. Meſcolanza di tuoni.

Compoſitor. Componiſta, contrappuntiſta, vide ſymphoniurgus.

Compiſmus, *κομπισμὸς* in organis; trillo, gruppo.

Concentus polymeli. Compoſizioni di più parti.

Concentus πολύχοροι. Muſiche a molti Cori.

Concentus. Conſonantia, ſymphonia, ſive harmonia duarum pluriumve vocum.

Conſonantiae primariae, Zarlino, perfectae, diapaſon, octava, diapente, quinta, diateſſaron, quarta.

Conſonantiae ſecundae, vel ſecundariae; duae ternariae, ideſt maior & minor, totidemque ſenariae.

Corniculus. Un cornetto.

Chordax, ſaltationis ſpecies comica.

Chordae aereae. Corde di metallo.

Chordae nerveae. Corde di minugia, o di budello.

Chromatiſtae. Cromatiſti, quelli che uſano il genere cromatico.

Chordotonum. Cordiera.

Chordotonia. Incordamento, o tenſione delle corde.

Chorodie. Canti da coro, cioè da cantarſi da molti cantori.

Chorididaſcalus. Scilicet Archiſymphoneta, vulgo Magiſter capellae.

Choricae tibiae, quae & choraulicae, & ab-

& abſolute chorauli *χόραυλοι*, vulgo piſferi. o dolzaine.

Chromaticum genus. Artificioſior muſicae ſpecies, cum tetrachorda per bina ſemitonia, ac trihemitonium diſponuntur, exempli gratia E. F. ♯ F. a.

Chironomia. Geſticulatio numeroſa, & rhytmica.

Clavichordium. Clavicembalo.

Clavichordium matronale. Spinetta.

Clauſulae, vulgo cadentiae, ideſt ſexta maior & minor. a Graecis dictae ſynchordiae.

Critica Muſicae pars, quae cantilenas concentuſque indicat, atque examinat.

Crumatica, vide Organica.

Crumata, *κρέματα*, Organorum omnium pulſationes, ſed praecipue tertii generis. Ars tibicina hodie ferme obſolevit.

Cruſis, *κρῦσις*. Organi pulſatio.

D

D*Actylicae*. Tibiarum ſpecies.

Daedalei concentus, ideſt artificioſi ſupra modum.

Denaria. Conſonantia, vulgo, decima, dicta.

Deuterus. Terzo, e quarto tuono in E la, mi.

Diabaſis, o *Epilaſis*. Sincope.

Diaphonia διαφωνία vocum diſiunctio ſonat, quam nos Organum vocamus. Guido Aret. Microl. cap. 18. Vuol dire propriamente diſſonanza.

Diagrammatum praeſcriptiones, vulgo tabulaturae.

Diagramma notarum muſicarum. Tavola delle note muſicali.

Diapaſon. Conſonantium regina, vulgo l' ottava.

Diapaſon ditono. Decima maggiore.

Diapaſon diateſſaron. Undecima.

Diapaſon diapente. Duodecima.

Diapente. Vulgo la quinta.

Dialyſes, ſcilicet diſſolutiones Rythmorum, vulgo diminutiones.

Diaſtaltica, *διαςαλτική*. Melodiae ſpecies laeta & exultans.

Diaſtemate. Intervallo.

Diateſſaron. Vulgo la quarta.

Diatonico ditonico. Quello che procede per un limma e due tuoni maggiori.

Diatonicum genus. Vulgaris, & communior melodiarum ſpecies, quae tetrachordis conſtat per binos tonos, ac ſemitonium diſpoſitis.

Diazeuſis. Diviſione, o diſgiunzione dei tetracordi.

Diezengmenon. Terzo tetracordo diſgiunto, le di cui corde ſono ♮. c. d. e.

Διοτρεφέες βασιλῆες. Reges, Iovis alumni. Homer.

Diſcantus. Contrappunto diminuito.

Diſdiapaſon. Vulgo quintadecima, vel duae octavae.

Ditonus. Vulgo tertia maior.

Ditonus epidiapaſon, vel denaria maior, vulgo decima maior.

Ditonus epidiſdiapaſon, vel ſeptemdenaria minor, vulgo (decima ſeptima maior)

Δυσκατάληπτον, & *δυσνόητον*. Parum comprehenſibile, & intelligibile.

E

E'*κ τῦ ἀντιςρόφυ*. Ex altera parte.

Eccleſiaſticis meleſi. Canti di Chieſa.

Ecbole ἐκβολή. Intervallum enharmonium quinque dieſium adſcendens 257. intonazione di cinque dieſis all' ingiù.

Echeum, *ἠχεῖον*. Vaſculum aereum augendae organorum reſonantiae comparatum.

Eclepſis, *ἔκληψις*, idem intervallum verſus grave, ſcilicet deſcendendo.

Eclyſis, *ἔκλυσις*. Intervallum enharmonium trium dieſium deſcendens.

Ecphoneſis. Prolatio. Intonatio.

Εἰρωνεύειν. Cavillari, diſſimulanter loqui.

Emba-

Embateriae. Tibiarum species.
Embaterias rhythmus, certa aria, o sonata a proposito per marciare.
Emmelia, ἐμμέλεια. Saltationis species tragica.
Enharmonium genus. Artificiosissima harmoniae, seu melodiae species, quae binis diesibus ac ditono constat exempli gratia E. X E. F. a.
Enchiridium. Vulgo, manuale.
Ε'ννόηματα. Concetti, pensieri.
Entheam ac παθητικόν. Divinum ac patheticum.
Enthusiastica, ἐνθουσιαστική. Quarta melodiae species vehemens, & accensa.
Epimelismata. Passaggi replicati, Passaggi sopra Passaggi.
Epinicium. Carmen victoriale.
Epitonia κόλλαβοι. Bischeri.
Ε'πιστημονικῶς, scientifice.
Eptachordum maius, intervallo di settima maggiore.
Eptachordum minus, intervallo di settima minore.
Ethos, ἦθος. Proprietas.
Euge, & σοφῶς. Bene & sapienter, scilicet perite, acclamandi, & applaudendi formulae.
Eumelia, elegantia singularum partium cantantium.
Eumolpus. Bene canens.
Eurythmia. & Polyrhymia. Concinnitas, & varietas Rhythmicorum temporum.
Eusynesia. Facilis intelligentia sensuum.
Evovae. Formulae Psalmodiarum catalecticae. Vocali delle Sillabe sEcULOrUm AmEn, indicanti le cadenze delle intonazioni de' Salmi.

F

F*ibulae* cantorum, quibus constricti adolescentes vellent, nollent, continere cogerentur, vocique consulere.
Fistulae Physaulorum. Canne d'Organi.

G

G*Ameliae*. Tibiarum species.
Graphis, il disegno. Mele, μέλη, cantus, arie.

H

H*Armonia Mixolydia*. Tuono missolidio, alla quarta per la specie di B. mi.
Helicomagadis. Magadide. Annotaz.
Helicon. Instrumentum quoddam musicum Ptolomaeo memoratum, explorandis consonantiis idoneum.
Hermosmenon. Serie armonica.
Hesychastica, ἡσυχαστική. Melodiae, scilicet melopoeiae species quieta, & gravis.
Hexachordum maius, intervallo di sesta maggiore.
Hexachordum minus, intervallo di sesta minore.
Homoephoaesis. Vulgo un imitazione.
Homophoaesis. Vulgo una Fuga.
Homosymphonia cyclica, vel circularis. Vulgo un canone.
Hydraulica organa, hydrauli, organi d'acque.
Hypatodia. Melos grave concentuum. Parte del basso.
Hypatodia organica. Basso continuo.
Hypecheses Echus. Imitationes, quae paulatim commissiori voce fiunt.
Hyporchema, ὑπόρχημα. Melos quod canitur ac saltatur. Canzone a ballo, ballata.

I

I*Ncentores*, νητῳδοί. Soprani.
Intervalla δυσεκφώνητα. Barbaris difficile intonabilia.
Ἦχοι. Tuoni de' Greci moderni.
Isagogae. Vulgo introductoria.
Iugamenta pandurarum, vulgo tasti dell'istrumento.

Κιθα-

K

KΕφαλαιωδέςερον. Summatim, per capita.

L

LExis Graece. Latine dictio. Le parole d' una musica.
Liebanos meson. G. sol, re, ut, grave.
Lingula, γλωσσίς. Linguella degl' istrumenti da fiato.
Limma, λεῖμμα, ad verbum, reliquum: ratio 236. ad 243. Scilicet intervallum, quod duobus tonis majoribus a diatessaron demptis superest. Semitonium Pythagoricum.

M

MAgadia, μαγάδια. Parvae magades, scilicet ponticuli, qui nervorum sonitus terminant. Ponticelli.
Magadide. Istrumento antico.
Magas. Ponticello.
Mangones, & *Venalitiarii*. Mercatorum genus, qui mancipiis coemendis, Symphoniacorum choris & divendendis quaestum faciebant.
Mele, μέλη. Cantus, arie.
Melos. Modi musici.
Melos vocale. Cantus vocis.
Melos, modulazione, melodia, progressione ariosa di più voci, o suoni diversi nel grave, et acuto.
Melos organicum. Cantus instrumenti, vulgo la Sonata.
Melopoeia. Ars, & habitus cantuum componendorum.
Melopoeia, quae in pangendis melesi, scilicet cantibus cuiuscumque modi versatur.
Μελοποιεῖσθαι, modificari, modis musicis aptari.
Meloraptae, μελοράπται. Melorum consarcinatores.
Melydrium, μελύδριον. Parvum melos, cantiuncula.
Melismus, μελισμὸς. Gruppo.
Melismi. Passaggi brevi, accenti. Gorgie nelle voci. Franc. Fredons.
Melismata. Passaggi lunghi.
Metabolae, μεταβολαὶ. Mutationes melicae, & rhythmicae.
Metabolae. Mutazioni di tuono, o di genere, o di ritmo.
Metrica. Quae carminum modulos exhibet.
Mesodus gravior. Vulgo tenor.
Mesodus acutior. Vulgo contraltus.
Modus hyporchematicus, & chorealis. Melodiae species quae hyporchematis, & choreis competit. Maniera di musiche convenevole a' balli.
Modus metabolicus. Tuono accidentale.
Modimperator. Convivii rector.
Monodiae. Cioè melodie a una voce per un solo cantore.
Monodica meladia. Scilicet stylus monodicus, vulgo stile recitativo.
Μονομελῆ, *unius meli*, a un aria sola.
Multiformis concentus. Vulgo un contrappunto doppio.
Musice vivere. Proverbium, idest, laute, & hilariter.
Musicae commissiones. Concertationes musicorum.
Μουσικωτέραι, Musicae aptiores.
Musicarius in vet. inscriptione. Musurgus.
Musurgi. Musici practici, vulgo compositores.

N

NOta Synemmenon. La di D. la, sol, re, per proprietà di b molle.
Netodia, νητῳδία. Acutius melos in concentibus. Parte del Soprano.
Nomi. Cantus quidam certum ac proprium melos, & rhythmum habentes.
Novatores, νεωτερίζοντες. Recentioribus faventes.

O

O Ccentores, μεσῳδοί. Tenori.

Octasticha, vulgo ottave.

Ο'δὲ πάρεργον. Obiter.

Ο'λιγόφωνον. Canticum.

Ὠδίκονος. Melodica, quae canendi cniuscumque generis praxin methodumque commonstrat.

Organica scilicet crumatica, quae instrumentorum musicorum usum docet, & crumatum diagramtismas, intavolature delle sonate, exhibet: quae species proprie crumatographia dicitur.

Organopoeia. Practicae musicae pars, organorum fabricam usumque tradens.

Organa physaulica, & hydranlica veterum, diversitate harmoniarum hodiernis praecellebant.

Organa πεπυκνωμένα. Instrumenti spezzati.

Organa acrophthonga. Instrumenti ne' quali subito si smorza il suono, come la chitarra, e la cetera.

Organa ecstatica. Istrumenti, che allungano il tuono quanto si vuole, come le viole, flauti, organi.

Organa parectatica. Istrumenti che hanno il rimbombo come liuti, arpe, cimbali, campane.

Organa hydraulica, organi da acqua.

Organa physaulica, vel pneumatica. Organi da vento.

Organum, (sumitur etiam pro Contrapuncto) cantus factus & ordinatus ad rectam mensuram, videlicet quod unus punctus sit divisus ab alio.

Organizare. Contrappunto diminuito. Franc. Gaffurio.

Orchemata, ὀρχήματα, saltationum figurae, & motiones.

Orthriasmi Franc. Aubades. Serenate, e mattinate.

Orthius nomus. Cantus, scilicet hymnus in Minervam, bellicum quiddam spirans.

Ο'ξυνόμενα vocabula, scilicet acuto accentu praedita.

P

PAeanes. Cantus quidam, plerumque in Apollinis laudem laeti atque alacres.

Palilogiae. Repetitiones eorumdem verborum.

Palimsestus. Cartella.

Pandurium tetrachordum. Un violino.

Pandura hexachorda. Una viola.

Pandura tetrachorda vulgo viola da braccio.

Paramese, ♮ mi.

Paranete diezeugmenon, sol di D. la, sol, re per ♮.

Paranete synemmenon, sol di C. sol fa, ut per b molle.

Paraphoniae. Consonanze piene.

Parasemantice. παρασημαντική. Aristoxeno Musicae pars, quae ad diagrammata. & notulas pertinet.

Pareleysmi. Syllabarum distorsiones, qualia sunt psalmodiarum neumata.

Parechefes, παρηχήσεις. Ecchi.

Paroeniae. Tibiarum species.

Paroenia, παροίνια. Gallis chansons a boire.

Partheniae Tibiae, παρθένιοι, idest virginales, aut puellares acuti sonitus, & netodis inservientes, Soprani.

Pathos, πάθος. Affectus, expressio.

Pectis chalcochorda. Vulgo una cetera.

Pentadicus concentus. Composizione a cinque.

Perfectae tibiae, τέλειοι. Quae mediam & communiorem vocem vulgo tenore referebant.

Pericopae, περικοπαί, cantionum membra.

Περὶ συνθέσεως ἐναρμάτων. Mutationes melicae, & rhythmicae.

Personatae cantiones. Mascherate.

Personatae choreae. Balletti.

Philautia. Amor sui ipsius.

Physaulctes. Vulgo un Organista.

Physaulus. Scilicet Organum, vulgo un Organo.

Philologica, Musicae pars spectans ad historica.

Physiologica, Musicae pars spectans ad proprietates corporis sonori.

Phonascia, φωνασκία. Musicae pars, quae vocis exercendae ac molliendae methodum tradit.

Phonascus, φωνασκός. Exercendae vocis magister.

Phrygiae ribiarum species.

Phthongi exharmonii, & *metatolici*. Vulgo voci bemollate, e diesate.

Phthiae tibiae vel Pythiauli nobis flauti.

Plagiauli, vide Tibiae obliquae.

Plasma. Vn strascino.

Plasma. Velox quaedam vocis flexio, quae in continua eius intentione, vel remissione auditur.

Polylogiae. Cum verba clausulaeque diversae eodem tempore proferuntur, seu canuntur.

Politica. Musicae pars quae recipienda, vel repudianda est in bene institutis civitatibus.

Πολυμέλεια.. Implicatio plurium melorum, scilicet cantuum, più arie insieme.

Polymeli concentus. Concenti di più parti.

Polyplectrum. Vulgo un cembalo.

Polysymphonia. Plurium consonantiarum copulatio.

Πραγματείαν. Tractationem.

Praeexercitamenta cantuum, προγυμνάσματα ᾠδικά.

Πρόσχορδα canere. Canrare all' unisono.

Progymnastica. Musicae pars, quae praeexerciramenta canentibus rradir.

Progymnastica, quae cantuum praexerciramentis, ac teretipando, scilicet vulgo, solfizando, pueros erudir.

Prolematismus. Accenti, e strascini usati nel canto.

Prolepsis, πρόληψις. Vn' anticipazione.

Prosodia, προσῳδία. Vulgo processiooes.

Prosodium. Vulgo un mottetto.

Psalterium. Arpa grande.

Psalterius. Harpae species, harpa maior.

Pseudodiatessaron. Scilicet tritonus, vulgo, quarta falsa.

Pseudodiapente. Vulgo, falsa quinta

Psilocitharistice. Artificium pulsandarum fidium sine vocali cantu

Psilocitharistae, vide Citharistae.

Πυκνόν. Lo spesso, cioè i due semituoni nel cromatico, c i due nell' enarmonico.

Pueriles tibiae, παιδικοί. Quae puerorum vocea exprimebanr vulgo, contralti.

Pyrrichia, saltarionis armatae specica, sorte di moresca.

Q

Q*Uadricinium*. Vulgo composizione a quattro.

R

R*Apsodi*. Quelli che in pubblico recitavano col canto i componimenti de' più segnalati Poeti, massime d'Omero.

Remissionis signa. B. molli.

Rhematium un mottetto.

Rhythmica, quae Rhythmorum naturam, species, proprietates &c. considerat.

Rhythmopoeia; quae Rhythmorum praxin, usumque tradit.

Rhythmismas. Rhythmorum usus ac modus. L' uso, e pratica de' tempi musicali.

Rhythmus. Numeri musici.

S

S*Altatores Grece* ὀρχησαί. Ballerini.

Schematismos. Figure.

Scholia. Carmina quaedam in Graecorum

corum conviviis deinceps cantari ſolita.

Scholiaſma un madrigale .

Semaeographia. Eadem quae & paraſemantice apud Ariſtoxenum, arte d' intavolare tam in vocali, quam in organico cantu.

Senaria maior. Vulgo ſeſta maior, vel hexachordum maius .

Senaria minor . Sexta minor, vel hexachordum minus .

Sicinnis. Saltationis ſpecies ſatyrica.

Σύγκρισιν. Comparationem .

Σύγγραμμα . Compoſitio, liber .

Signa intenſionis . Vulgo dieſis .

Symboliſmis. Comparationibus analogicis.

Symphoniurgia . Vulgo contrapunctum.

Simphoniurgi. Idem qui muſurgi & compoſitores, componiſtae, contrapuntiſtae.

Symphonetae, *συμφωνηταί*. Qui ſimul concinunt.

Symphoniaſtae. Simphoniarum, ſcilicet concentuum conſarcinatores.

Symphoniae ſpeciatim . Conſonanze vaghe.

Symphoniurgia. Arte di contrappunto.

Sympſalma, *σύμψαλμα*. Organi pulſatio cum voce canentis conſentiens.

Simulatae clauſularum finitiones . Sfuggir le cadenze.

Synaulia, *συναυλία* . Concentus plurium tibiarum, qualis Athenis Panathenaerum feſto exhibebatur .

Synecphoneſis, *συνεκφώνησις*. Prolatio eiuſdem vocis a pluribus ſimul facta.

Synodiae. Concentus.

Syncatalogae, *Syncatalexes*. Concentuum clauſulae, vulgo cadenze.

Syncruſis. Pulſatio duorum pluriumve ſimul ſonorum.

Synchordiae. Videntur Graeci vocitaſſe conſonantias ſecundarias, vulgo terze, e ſeſte.

Synphoniaſtica. Melodiae ſpecies, in qua ſynphoniarum fere tantum ratio habetur.

Syntagma tibiarum . Vn concerto di Flauti.

Syntechnitae. Eamdem artem profitentes.

Syſtaltica, *συσταλτική*. Melodiae tertia ſpecies flebilis, & moeſta.

Syſtema commune, maximum , ſcilicet perfectum, vulgo, la gamma, o ſcala di muſica.

Syſtemata. Regiſtri.

Spondiacae. Species tibiarum.

Spondiaſmus. Intervallum enharmonicum quinque dieſium adſcendens. Intervallo di cinque dieſis all' ingiù .

Staticuli Figure del Ballo.

Streptaulus. Vulgo il Serpente .

Strophae cantionum. Stanze.

Subſilia. Salterelli .

Succentores ὑπατῳδοί. Baſſi

Supercilium. Ciglietto, o capotaſto .

T

T*Aſis*, *τάσις*.

Taxilli. Taſti de cembali.

Τερετίζειν. Teretiſſare .

Teſſerae admiſſionum. Ballettini.

Teſtudo. Vn liuto.

Tetrachordum. Syſtema quatuor chordarum, cuius extrema diateſſaron reſonant. Serie di quattro corde .

Theſis, *θέσις*. Altera rhythmi pars, in qua pes manuſve demittitur.

Theoretica ac Philologica muſicae pars.

Thymelici . Qui organa pulſando, & ſaltando ſcenae ſubſerviebant.

Tibiae inflexae , *Ceranli*. Cornetti. Gallice cornet a bouquin.

Tibiae Gallicae. Flageolets.

Tibiae obliquae. *Plagiauli πλαγίαυλοι*. Vulgo traverſe. Gallice flutes d' Allemand.

Tonus maior. Ratio ſeſquioctava $\frac{9}{8}$, & differentia τῶν diapente & diateſſeron.

Tonus Diſiunctivus, *διαζευκτικός*.

Tenorium. Inſtrumento per pigliare il tuono detto anche coriſta.

Tridemitonium Epidiſdiapaſon, vel ſeptemdenaria minor, vulgo decima minor.

Trihemitonium, vulgo ſemiditonus & tertia minor.

Triodia. Tricinia, vulgo trio, compoſizioni a tre voci o ſtrumenti.

Triſdiapaſon. Vulgo tres octavae, ſcilicet vigeſima ſecunda.

Trite ſynemmenon. b fa.

Trite Diezeugmenon, fa di C. ſol, fa, ut.

Tritonus. Quarta falſa.

Troparia, τροπάρια. Sacrae quaedam apud Graecos cantiones.

Tuba ductilis. Vulgo il trombone.

V

V*ibratio vocis*. Trillo.
Vibratiunculae. Trilli tremoli.

IN-

INDICE GENERALE
DELLE MATERIE DE' DVE TOMI
DELLE OPERE MVSICHE
DI GIO. BATISTA DONI

A

Accenti diversi, e loro natura, *tom.* 2. pag. 122. accentus quartae, & quintae syllabae quemnam usum habeant, *tom.* 1. 138.

Accidenti di ※ e X, loro valore qual sia, *tom.* 1. 306. di ※ e b. non sono come comunemente si tiene, mescolanza di generi, ma di tuoni, *tom.* 2. 42.

Accordi dell' Organo perfetto, loro tavola e ordine, *tom.* 2. 58. accordo di ottave, e di sole quinte il più antico, non dà che il tuono maggiore sesquiottavo $\frac{9}{8}$, *tom.* 1. 367. 368. accordo o armonia perfetta quale sia appresso i Teorici, ed i Pratici, *tom.* 1. 398.

Ad manum cantare, suo significato, *tom.* 2. 174. 175.

Ad tibiam dixit, suo significato, *tom.* 2. 175.

Aequisonum, idest octava, *tom.* 1. 212.

Agamemnon apud Homerum Clytemnesttam citharoedo commendat, *tom.* 1. 108.

Agozzari Agostino, madrigali da esso composti in musica, *tom.* 2. 259.

Ἀγκῶνες, ancones, qui sint in lyra, *tom.* 1. 32.

Agellio scrive, che col suono della tibia si medicavano i tormentati dalla gotta sciatica, e da' morsi della vipera, *tom.* 2. 241.

Aglaidis tubicinae historia, *t.* 1. 158.

Agogae, quaenam sint, *tom.* 1. 157. *tom.* 2. 229.

Albani Andrea cembalaro molto riputato, *tom.* 1. 307.

Alexander Magnus ob nimium musicae studium a patre reprehensus, *tom.* 1. 102. eo regnante vel maxime musica floruit; & Aristoxenus vixit, *ibid.*

Alicarnasseo Dionigi Istorico e Rettorico insigne, peritissimo nella musica, *tom.* 2. 35.

Alphabeti septem primae litterae non a Guidone Arretino, sed ante ipsum in musica inventae, *tom.* 1. 235.

Alypius Graecus scriptor musicae, *tom.* 1. 159. 160.

Amaeboeus citharoedus, *tom.* 1. 46. Musico eccellente in Roma, sua provvisione secondo Ateneo, *tom.* 2. 234.

Ἀναβάλλεσθαι τὸν ῥυθμὸν, far la battuta, *tom.* 1. 45.

Andromeda, Tragedia di Euripide, caso succeduto, essendo stata recitata in Abdera città della Tracia, *tom.* 2. 194

Anerio Felice, madrigali posti da esso in musica, *tom.* 2. 259.

Antigenide, sonator di piffero fu il primo a usare il Plasma in tale strumento, *tom.* 2. 72. duplicem mercedem exigebat ab iis, qui sub aliis magistris didicerant, *tom.* 1. 177.

Antigonus Rex, & citharoedus, de eo lepidam historiolam refert Aelianus, *tom.* 1. 43.

Antilogiae, ἀντιλογίαι, loro significato, *tom.* 1. 175. 199. quali fossero appresso de' Greci, *tom.* 2. 3.

Antiphonarii Romani Codex in Galliam translatus, *tom.* 1. 273.

Ἀντίφωνος, quales phthongi, seu soni

apud

apud Graecos, *tom.* 1. 64. voces aequisonae, vulgo ad octavam, *t.* 1. 261.

Antiquae Graeciae qualis status fuerit; & musicae progressibus quam aptus, *t.* 1. 95. antiquiores Graecorum musici, eximii quoque poëtae fuerunt, *tom.* 1. 105. eorum opera simplicitati venustatem habent adiunctam, *tom.* 1. 151.

Antiquarii quidam nominantur, *tom.* 1. 148.

Antiqui & semiantiqui proprie qui vocandi, *tom.* 1. 82. 83. antiqui musicae excellentiam in Dithyrambia sitam esse iudicabant, & quales ii fuerunt, *tom.* 1. 127. geminas tibias uno spiritu scite inflabant, *tom.* 1. 170.

Apalcestri, quali fossero, *tom.* 1. 134. 135.

Ἀποτομή. Apotome, cioè ritaglio o restante del tuono maggiore, detto anche da' Greci semituono maggiore in proporzione di [illegible], che col limma forma il tuono maggiore, *tom.* 1. 367.

Apuleius in Excerptis citharistriam eleganter ornatam describit, *t.* 1. 151.

Arcadum musica qualis fuerit, *t.* 1. 102.

Archimedis libri, *tom.* 1. 162.

Archicimbalo fatto fabbricare da D. Niccola Vicentino, con varie tastature esprimenti gli antichi generi vanamente da esso introdorti, *tom.* 2. 37. 38.

Archita Tarentino Filosofo Pittagorico, sua divisione del genere enarmonico qual fosse, *tom.* 1. 280.

Arcimusico, nome col quale si fece chiamare D. Niccola Vicentino, *tom.* 2. 39.

Arciviolata, lira grande simile alla viola, *tom.* 2. 113.

Arculi inventum quando invaluit, *t.* 1. 44.

Ariadnae conquestio Octavii Rinuccinii a Claudio de Monteviridi modulata, *tom.* 1. 124.

Armonia, sua definizione secondo Platone, *tom.* 2. 233. quante sorte praticate secondo l' Autore dagli antichi, *tom.* 1. 363.

Armonici detti Canonici, così chiamati dagli antichi, gli Autori di musica speculativa, *tom.* 1. 286.

Aristide Quintiliano, errore nel di lui testo toccante il tuono Frigio, e nel Missolidio, *tom.* 1. 287.

Aristoxenus Pythagoreorum in musicis placita palam impugnare ausus non est, *tom.* 1. 120. eiusdem opus de perforatione tibiarum, *tom.* 1. 169. sua divisione qual fosse, *t.* 1. 280. ridusse secondo l' Autore, tutta la musica a miglior ordine e metodo, *tom.* 1. 287. visse prima che Alessandro passasse in Asia, *tom.* 1. 292. suo libro intitolato del ballo tragico, *tom.* 2. 94

Ars musica quam late olim patuerit, *tom.* 1. 105.

Ars tibicina hodie ferme obsolevit, *tom.* 1. 154. 155.

Aristotile, ne' Problemi musicali descrive, come si esprimono vari affetti, *tom.* 2. 82. qual fosse il canto delle tragedie Greche, *tom.* 2. 180.

Arsis, ἄρσις, prima pars rhythmi, quae sublatione manua aut pedis denotatur, *tom.* 1. 143. indica il levare della battuta, *tom.* 1. 210. ab arsi rhythmum auspicabantur veteres, non a thesi, & utra ratio commodior, *tom.* 1. 143.

Artificia symphoniastica in organico cantu dumtaxat olim videntur usurpata, *tom.* 1. 128.

Artusi P. D. Gio. Maria Bolognese Canonico di S. Salvatore, sua opinione non approvata dall' Autore, *tom.* 1. 323.

Asclepiade con la sinfonia sanava i deliranti, *tom.* 2. 240.

Assuefazione nella musica ha grandissima forza, *tom.* 1. 295.

Atellane, perchè così nominate, in qual lingua usate, *tom.* 2. 2. loro rappresentatori distinti, *tom.* 2. 190. da

da chi inventate, *tom.* 2. 169. 190.
Ateneo, suo passo come debba intendersi, *tom.* 2. 120.
Atheniensis musica qualis fuerit, *tom.* 1. 102.
Attori, che nell' istesso tempo cantino, ballino, e suonino. esser cosa ridicola, sentimento di Tito Livio, e di Luciano sopra ciò, *t.* 2. 145. qualità degli Attori secondo Quintiliano, *tom* 2. 135. come, e con quali distintivi recitavano, *t.* 2. 183.
Auctoris idea, sive designatio aliquot operum, quae partim absolvit, partim incepit, *tom.* 1. *a pag.* 181. *ad* 201.
Αὐλήματα, idest simplex tibiarum sonus, sine cantu, *tom.* 1. 247.
Αὐλοί, a Graecis organa flatilia dicta, *tom.* 1. 270.
Autos, vocabolo Spagnuolo, suo significato, *tom.* 2. 189.
Azione, e gesto qual debba essere, *tom.* 2. 134.
Azioni Pastorali, loro convenienza col canto, *tom.* 2. 159.

B

Ballo delle commedie detto cordace, e delle azioni satiriche detto scinnide, *tom.* 2. 94. varie sorte, coi loro nomi Greci, *t.* 2. 95. consorte della melodia, e parte della musica, *tom.* 2. 116. da' Latini detto Saltatio, *tom.* 2. 93.
Barbarorum incursionibus disciplinae fere omnes olim exstinctae, & maior pars librorum veterum deperdita, *tom.* 1. 82.
Barbitos, seu maior chelys, Italice tiorba, *tom.* 1. 46. 53.
Bardi Giovanni de' Conti di Vernio lodato, *tom.* 2. 24. 41.
Barys, βάρυς, Graecis grave est, *tom.* 1. 217.
Βατραχισμός, Batrachismus, pars citharae, qualis fuerit, *tom.* 1. 36.
Barypycnae, metapycnae, oxypycnae, acycnae chordae, quaenam sint in tribus tetrachordis, quomodo ab Auctore indicatae, *tom.* 1. 216. 117. 218.
Battuta praticata dagli Antichi col piede, *tom.* 2. 113. usata ne' teatri secondo Quintiliano, *t.* 2. 117. cominciava dal levare, ed oggi dal posare, *tom.* 2. 110.
Baudio Domenico, famoso poeta latino, sua Epistola in versi iambici, *tom.* 2. 18.
Bellicrepa, saltatio armata a Romulo instituta, 1. 168.
de Bellis Gio. Batista, Maestro di Cappella di Gaeta, *tom.* 2. 259.
Bernino Cavalier Gio. Lorenzo, sue Commedie fatte rappresentare in Roma da' Giovani dell' Accademia del disegno, *tom.* 2. 4.
Bianchi Francesco celebre tenore, *tom.* 2. 86.
de Bibliothecis, opus in duos libros divisum ab auctore, *tom.* 1. 187.
Bischeriera, vide iugum.
Borbone Niccolò Organista eccellente, *tom.* 2. 51.
Bordonizare, termine usato dal Gaffurio, 2. 98.
Bottrigari Cavalier Ercole Bolognese, de Psalmodiis Ecclesiae iudicium, *tom.* 1. 142. laudatus, *tom.* 1. 270, *tom.* 2. 39. 111. suo parere intorno ai generi da D. Niccola Vicentino introdotti, *tom.* 2. 39.
Braccciolini Francisci Carmen ab Aloysio Rossio novo hoc stylo modulatum, *tom.* 1. 177.
Bullengeri Iul. Caesar. de Theatro libri, *tom.* 1. 168.
Buonarruoti Michel' Angelo lodato, *t.* 2. 4. 166.

C

Καβάλης, vide *μαγάς*.
Caepion nobilis musicus Terpandri discipulus, *tom.* 1. 26.
Caccini Giulio Romano lodato, *tom.* 2. 233. 251. leggiadro cantore, e compositore di musica, *tom.* 2. 23. 24.

Cac-

Caccini Francesca figlia di Giulio, eccellente nel cantare, comporre di musica, di poesia latina, e toscana, *tom.* 2. 257.
Cadenze dell'Inno, Ave maris stella, *tom.* 2. 230.
Κακοτομία, quid in musica significet, *tom.* 1. 60.
Calenderi sodalitas Turcica, *tom.* 1. 148.
Caligola, suo genio alle tragedie, *tom.* 2. 150. 176. 193.
Campagnola Mantovano eccellente cantore di musica scenica, *tom.* 2. 135.
Canere foris & intus, quid fuerit apud Graecos, *tom.* 1. 49. come appresso i Latini si debba intendere, *tom.* 2. 31. canere fidibus quid apud veteres, *tom.* 2. 10. qualis nam canendi modus iam vigeat, *tom.* 1. 111.
Cantare, come appresso i Greci praticavasi dai Cori, e dagli Attori Scenici secondo Aristotile, *t.* 2. 5. è molto meglio il cantare parte delle azioni, che tutte intere, *t.* 2. 8. 9. 10. origine del cantare in scena de' tempi nostri, *tom.* 2. 22. nel cantare, o suonare in compagnia d' altri ciò che deve avvertirsi, *tom.* 2. 254.
Cantatrici eccellenti, *tom.* 2. 256. 257.
Cantica quaedam selectiora hodie etiam a peritioribus, paucis fidibus socientur, *tom.* 1. 172. ragionamenti di un sol personaggio, o soliloqui col canto accompagnati dal flauto, o altro istrumento, *t.* 2. 154. 156. 158. canticorum veterum, ac recentium phrasis qualis, *tom.* 1 140.
Cantici, alcuna volta non si cantavano, *tom.* 2. 258. di due sorti, quali siano, quali si cantassero, ibid. & 159. 196. 198. cantici e diverbi, loro differenza, *tom.* 2. 202.
Cantilene de' nostri tempi mescolate con cadenze di vari tuoni, *tom.* 2. 38. Francesi, Spagnuole, Portughesi, Siciliane, Inglesi, Tedesche, loro qualità, *tom.* 2. 131. hanno per ordinario due cadenze, *tom.* 2. 230. profanae dictae τραγῳδήματα, *t.* 1. 272.
Cantiones veterum omnes iamdudum abolitae, *tom.* 1. 113. profanarum artifices quomodo dicti, *t.* 1. 272.
Canto in varie circostanze non praticato nelle tragedie, e commedie antiche, *tom* 2. 117. de' Poemi tiene un luogo di mezzo tra la semplice favella, e 'l vero canto melodico, *tom.* 2. 184. praticato nelle scene, oltre quelle de' cori, *t.* 2. 192. come praticato nelle commedie antiche secondo Diomede, e Elio Donato, *tom.* 2. 194. a cui alcuna volta si avvicinavano i dicitori ne' loro epiloghi, *tom.* 2. 199. deve esser seguace del verso dal poeta fatto secondo Platone, *t.* 2. 242. sua diversità, e sue qualità, acciò sia perfetto, *tom.* 2. 244.
Cantores, nome col quale i Latini chiamano i tragedi, e commedi, *tom.* 2. 151. 149.
Cantores & musici clarissimi evocati ab Urbe Roma & Florentia in Galliam ad modulanda dramata, ignotum Gallicis proscenis spectaculum, *t.* 1. 75. cantores sacri dicti ψάλται, *t.* 1. 272. Romanorum, & Gallorum differentia tempore Caroli Magni, *tom.* 1. 273. quorumdam cantorum & cantricum electiorum nomina, *tom.* 1. 117. peritissimorum numerum synagoga Hebraeorum aluit, *tom.* 1. 269.
Cantori di teatro, loro avvertenze che devono praticare, e loro difetti, *tom.* 2. 132. 133. loro difetti nel cantare, *tom.* 2. 248. quello che canta con altri, non deve far esso solo i passaggi, *tom.* 2. 254. 255. 256. vari lodati per le loro qualità distinte, *tom.* 2. 255. 256.
Cantus Ecclesiasticus, cuius auctores fuerunt SS. Ambrosius, Athanasius Alexandrinus, Gregorius Magnus, Leo II., Vitalianus, Io. Dama-

maſcenus, & alii permulti, *tom.* 1. 271. varietates in Eccleſia quare, & quando introductae, ibid. & 272. apud Latinos quaſi gradibus quatuor proceſſit, *tom.* 1. 273. & ſeq. antiquis temporibus, unico tenore (all'uniſono) decurrebat, hoc eſt ὁμοφώνως, vel ἀντιφώνως, *tom.* 1. 274.

Cantus Gregorianus ſic dictus, quia a S. Gregorio Magno expolitus, *t.* 1. 272.

Cantus Romanae Eccleſiae ſupra omnes alios excellentior, *t.* 1. 274.

Canzonette proprie della commedia o farſa, *tom.* 2. 14. canzonette alla Napoletana gradite dal volgo, *t.* 1. 258.

Capisbergii, alias *Kapſperger Io. Hieronymi*, nobilis Germani irritus conatus, *tom.* 1. 98. 99. Romae muſicam, & cithariſticam profitebatur, *tom.* 1. 79.

Cardana in Venezia, e *Vacher* in Parigi, eccellenti fabbricatori di flauti, *tom.* 2. 107.

Cardano Girolamo, ſua opera abbozzata di muſica eſiſtente nella Libreria Vaticana, *tom.* 2. 114.

Caſella muſico eccellentiſſimo deſcritto da Dante, *tom.* 2. 247.

Carmina, in eorum generibus quanto intervallo antiqui praecelluerint, *tom.* 1. 137.

Catagogae, deductiones deſcendentes, vulgo (mutazioni deſcendenti) *tom.* 1. 240.

Catalexis hetodorum, vulgo (cadenze dei ſoprani) *tom.* 1. 255.

Καταπύκνωσις, diviſio frequens intervallorum muſicorum, *tom.* 1. 60.

Κατηχοῦντες, luoghi diſſonanti, ne' quali la voce ſi refrange, e diſſipa, *tom.* 2. 138.

Καταγωγὰς, ideſt deſcenſus vocis, *tom.* 1. 256.

Catonis Cenſorii, M. Tullii, & M. Varronis loca, *tom.* 1. 104.

Cavalier del Leuto organiſta in Roma, *tom.* 2. 253.

del Cavaliere Emilio Romano Gentiluomo, uno de' primi inventori della muſica teatrale, *tom.* 2. 22. da Firenze portò in Roma la buona ſcuola del canto, *t.* 2. 255. 256.

Cellae, ove ſi mettevano i vaſi echei dei teatri, e loro ſignificato, *tom.* 2. 142.

Cembali, o Clavicembali diarmonici di due taſtature, triarmonici di tre, tetrarmonici di quattro, introdotti dall' Autore, *tom.* 1. 320. 324. 327. del Sig. Pietro della Valle fatto da Gio. Pietro Polizzino, ſua deſcrizione, *tom* 1. 330. ſeq. miſſarmonico a due taſtature, con gli ſpezzati di ſotto, e di ſopra; ſimile co' taſti neri di ſotto inſpeſſati, *tom.* 1. 140. con gli ſpezzati in ambedue le taſtature, *t.* 1. 341. diviſo in cinque dieſi per tuono e con cinque taſtature, e co' taſti continuati, *t.* 1. 342. due cembali accordati uno nel diatonico, l'altro nel ſintono fanno conoſcere qual ſia lo ſvario dei ſiſtemi, *t.* 1. 373. participazione del cembalo molto vicina all' accordo perfetto, *tom.* 1. 403. 404. clavicembali, bonaccordi, ſpinette, tiorbine, non ſi sà chi ne ſia l'autore, *tom.* 1. 325. diviſi hanno la diverſità de' generi, e de' tuoni, *tom.* 2. 42. coi taſti di F. fa, ut, e di C. ſol, fa, ut, neri, non ſono, nè ſi poſſono chiamare veri cromatici, *tom.* 2. 43. loro qualità, *t.* 2. 108.

Ceranli ſuccentivi, cornetti per il baſſo, *tom.* 1. 156. 157. ex ipſis integri concentus fieri poſſent, ibid.

Certamina muſica apud veteres quanrum huic diſciplinae profuerint, *t.* 1. 110.

Cetera, lat. cithara ab Apolline inventa, *tom.* 1. 9. ab Amphione ſecundum aliquos, & praecipue Heſychium reperta, & ut aliis videtur, a Lino Thebano, *tom.* 1. 10. illa Terpander excoluit, Simonides locupletavit, Timotheus perfecit, ibid. citharae, & lyrae quibus modis, ſeu tonis ſint aptae, ibid.

ibid. in pictura expressa in hortis Quirinalibus Aldobrandinorum, *t.* 1. 12. 13 qua distantia, & quomodo dispositae, *t.* 1. 23. *& seq* de ea iudicium Quintiliani expositum, *ibid.* in modum Δ facta cum chordis vigintiquatuor, *tom.* 1. 26. eiusdem plures formae, genera, & species, *tom.* 1. 27. non solum Apollini, sed Herculi, Arioni, caeterisque fabulosae antiquitatis Diis, & Heroibus tribuitur, *ibid.* Cetera, an potius Chitarra a voce Graeca vocanda sit; aliis vocabulis ab Hispania, Gallis, & recentioribus Graecis vocitata, *tom.* 1. 29. 30. come differente dal liuto, *t.* 2. 106.

Chelyn non differre a lyra ostendit Bion, *tom.* 1. 10. esse idem vocabulum ac testudinem, Graecum unum, Latinum alterum, *ibid.* chelyn, seu testudinem, non tantum lyram veterem, sive eius speciem, sed etiam ipsius lyrae imam partem & concavam, quam vulgo vocant (il corpo) *t.* 1. 35. chelys appellationem promiscue pro lyra usurpatam fuisse inferioribus etiam temporibus, *ibid.*

Chiese in Francia con certi spiragli nelle volte per accrescere e dar maggior rimbombo alla voce, *t.* 2. 171.

Choraeli, quos maxime usus habere possent, *tom.* 1. 15.

Chordae tam in lyra, quam in cithara quomodo disponi, ac temperari consuevissent, *tom.* 1. 25. 26. partim ex nervo, partim ex aere, *tom.* 1. 51. corroboratur, & augetur utrarumque sonus ex earum repercussu, *ibid* chordas aereas spissioribus phthongis aptiores esse, *t.* 1. 61. quaenam digitis, unguibus, pennis, digitabulis pulsari debeant, *tom.* 1. 67. corde che mutano tuono, e genere quanto tra loro differenti, *t.* 1. 305. chordarum stabilium, & mobilium differentia, *t.* 1. 213. 214. corde di x c., x F. non hanno luogo nel vero ed antico sistema enarmonico, *tom.* 1. 314. corde che mutano tuono, e genere quanto tra loro distanti, *tom.* 1. 304. 305. cromatiche ed enarmoniche malamente usate da D. Niccola Vicentino, e da altri, *tom.* 1. 315. corde di seta usate negli strumenti da' Cinesi, *t.* 1. 325. corda istessa, come possa servire a più tasti di diverse armonie, esempio e spiegazione, *tom.* 1. 343. *& seq.* corde accidentali, e uscite di tuono, come debbano usarsi, *tom.* 2, 66. 67. 68.

Chordotonum, ubi fides in cithara religabantur, *tom.* 1. 27.

Choricae tibiae, quas & choraulicae, & absolute chorauli, vulgo (Pifferi o Dolzaine) *tom.* 1. 156.

Choricus tonus, vulgo chorista, *tom.* 1. 66.

Christiani veteres, ut apud Plinium secundum, antelucania coetibus Christi Domini nostri laudes decantabant, *tom.* 1. 270.

Ciceronis de musica Graecorum iudicium, *tom.* 1. 102 103. eiusdem & Asconii Paediani loca. *t.* 1. 156. del medesimo autorità, in cui dimostra come in Grecia ogni piccolo sbaglio era sgridato da tutti gli uditori del teatro, *tom.* 2. 116.

Cinyra species fuit Citharae, quae sonum querulum & lugubrem reddebat, cuius nomen famosum fuit apud Cyprios, *tom.* 1. 17.

Citaredi degli Antichi, loro qualità, *tom.* 2. 108. con corona d'oro in testa, *tom.* 2. 184.

Κιθαρίζειν, quid fuit apud veteres, *tom.* 1. 10.

Citharodiae priscae leges, *t.* 1. 151.

Κιθαροποιὸς, verbum apud veteres raro in usu, *tom.* 1. 10.

Clades & damna a Barbarorum incursionibus mundo illata, *t.* 1. 83.

Claritatem sanguinis & liberalem educationem ad elegantiam melodiarum conferre, *tom.* 1. 109.

Claudini Iunioris Psalmi cum concentibus compositi, *tom.* 1. 261.

Clavicembali, vedi *Cembali*.

Cla-

Clavichordia hodierna admittunt potius mutationes toni, quam generis, *tom.* 1. 59.

Cleonide (o sia Euclide) sua introduzione armonica tradotta dal Greco in Latino da Giorgio Valla, *t.* 2. 79.

Clinias, quid de eo in musica referant Aelianus, & Athenaeus ex Chamaleonte Pontico, *tom.* 1. 101.

Κόλλαβοι, latine Paxilli, *tom.* 1. 18.

Collegium tibicinum, & fidicinum Romanorum, *tom.* 1. 104.

Κόλλοπας, seu κολλάβους, clavicula, seu verticilla citharae, *tom.* 1. 32.

Colonna Fabio Napoletano, sua tastatura con vari generi, *tom.* 2. 43. auctor operis (la sambuca lincea) & de ea iudicium, *t.* 1. 99. Camilli Columnii viri illustrissimi polypectrum diharmonicum ab Auctore curatum, *tom.* 1. 177.

Comma, di lui metà, aggiunta, o levata, è bastante a far dissonare una consonanza, *tom.* 1. 321.

Commedianti antichi, Gione, Metrodoro, Mnasione, Cleomene, Egesia, Ermofanto, Simonide dal Zante, *tom.* 2. 182.

Commedie di Plauto quante fossero, *t.* 2. 158. 159. vecchie e nuove, loro diversità, *tom.* 2. 157. de' Greci erano di due sorte, l'una di Aristofane, l'altra di Menandro, *tom.* 2. 197. altre sorte descritte, *ibid.*

Commozione di affetto in scena richiede il canto, *tom.* 2. 11.

Comparatio veterum rei musicae scriptorum cum semiantiquis, & cum recentibus, *tom.* 1. 86.

Compositori di melodie sceniche, studio che devono praticare nell'espressione degli affetti, *tom.* 2. 130. per anco non hanno saputo ritrovare una sorte di melodia proporzionata alle scene, *tom.* 2. 220. ciò che devono osservare nel comporre la musica delle arie, *t.* 2. 216. osservazioni necessarie che devono praticare nella scelta de' tuoni, e nell' esatta osservanza delle sillabe brevi e lunghe, *tom.* 2. 243.

Composizioni Cromatiche, ed Enarmoniche poche si trovano, *t.* 2. 42.

Concento, qual sorte è più riuscibile, *tom.* 2. 100. concento e melodia ne' cori, diversità tra l'antica, e la moderna, *tom.* 2. 221.

Concentus extemporaneus, vulgo *Contrappunto a mente*, eius origo inter duodecimum, & tertiumdecimum Christi Domini saeculum, *t.* 1. 275. an artificiosi concentus in usu fuerint, *tom.* 1. 122. hodiernorum concentuum suavitas, eorumque descriptio, *tom.* 1. 117. *& seq.*

Coniunctio fit tribus locis, vel inter *E*, & *F*, vel inter *a*, & *b*, vel inter *e*, & *f*, *tom.* 1. 209. quaedam advertenda in coniunctione, *tom.* 1. 10. 11. coniunctionem, & disiunctionem necessario distingui, *tom.* 1. 253.

Contrappunto, sua definizione, *tom.* 2. 241. nemico della musica, *tom.* 2. 242. dalle parole deve prendere norma, *ibid.* di lui parti, *t.* 2. 249. suoi artifiej più convenevoli per il suono, e singolarmente per l'organo, che per la musica vocale, *ibid.* & 250.

Cori e cantici propri della tragedia, e non commedia, *tom.* 2. 14. coro chiamato da Aristotile κηδευτὴς ἄπρακτος, curatore ozioso, *t.* 2. 84. cori della scena, loro difetti, favella, passeggio, e ballo, *tom.* 2. 90. 91. 92. 93. rotondi detti dagli antichi κύκλιοι, in schiera, o con figure quadre, detti χοροὶ τετράγωνοι, *tom.* 2. 95. come fossero ordinati i cori antichi, loro concento descritto da Seneca, *t.* 2. 102. passo di Seneca sopra de' cori spiegato dal Lipsio, *ibid.* altro passo di Aristotile, e di Diomede Grammatico, *t.* 2. 103. de choro & comoedis legatis, *tom.* 1. 149.

Corsi Iacopo lodato, *tom.* 2. 24.

Κραδασμὸς, quid significet, *tom.* 1. 61.

Κρηπῖδες, pianelle aperte alla Greca, *tom.* 2. 184.

Cresollii Ludovici Societatis Iesu vacationes autumnales, *tom.* 1. 166.
Creteusium musica qualis fuerit, *t.* 1. 102.
Critica musicae pars quatenus a recentioribus usurpata, *tom.* 1. 172.
Cromatico ed enarmonico non si possono usurpare, composizioni di questi generi poche si trovano, *t.* 2. 41. proprietà loro, *tom.* 2. 79. genus eorum, consonantiarum egenum, *tom.* 1. 114. cur cromaticum, itemque enharmonium genus maiori olim in pretio fuerint, *t.* 1. 122. utriusque generis qualis proprietas ac vis, *ibid.* cromatico paragonato alla concupiscibile, e alla voluttuaria, e secondo Tolomeo all'Economica, e alla Matematica, *t.* 1. 300. quale di questi due generi sia più antico, *tom.* 1. 308.
Cromaticum genus, artificiosior musicae species, cum tetrachorda per bina semitonia ac trihemitonium disponuntur, *tom.* 1. 114.
Κτένια, idest pectines, vel pectunculi, apud Hesychium dicuntur cubiti extantes in cithara, *tom.* 1, 30. 41.
Cymbala benesonantia, cur Regius Propheta appellaverit, *tom.* 1. 154. eorum figura apud Laurentium Pignorium expressa, *ibid.* quali fossero, loro suono, sentimento del P. Leon Santi della Compagnia di Gesù sopra tali strumenti, *t.* 2. 122.
Cytherius Alexander psalterium fidibus refersit, *tom.* 1. 121.

D

D. *Indicat* diesim, sive toni quadrantem, *tom.* 1. 215.
Dafne recitata in Mantova col canto, *tom.* 2. 138.
Damone maestro di Socrate, e Platone descrissero le qualità della musica, *tom.* 2. 240.
David egregius Psaltes in Israël, *t.* 1. 269.
Decumanae, vocabolo con cui i Latini esprimono certe onde del mare, *tom.* 2. 122.
Deductiones cantus, vulgo *proprietà del canto* ♮. quadrati, *b.* rotundi, & naturae; ineptae, & supervacaneae dictae ab Auctore, *t.* 1. 239.
Deuteragonistae, vide *protagonistae*.
Diafonisti, compositori di musica, *tom.* 2. 128.
Diagramma novum ab Auctore expositum, *tom.* 1. 225. *& seq.*
Dialyses, scilicet dissolutiones rhythmorum, vulgo diminutiones, *t.* 1 126.
Διαλλαγίαι, suo significato, *t.* 2. 221.
Diapason octava potius aequisonantia est, quam consonantia, *t.* 1. 62. consonantiarum reginae, *t.* 1. 90. divisio τῆς diapason in 12. aequalia intervalla, ingeniosa, sed inutilis, *tom.* 1. 135. omnium concentuum, & totius musicae fundamentum est, *tom.* 1. 163. continet seriem 8. vocum, & septem intervallorum, *tom* 1. 205. ab antiquis recte divisa fuit in duo tetrachorda disiuncta, *tom.* 1. 208.
Diapente epidiapason, intervallo di duodecima, *tom.* 1. 358.
Diaschisma, e schisma, loro significato, *tom.* 1. 320.
Diastaltica, sive diastematica musica, alacritatem, laetitiam, atque audaciam indueit, ad quam etiam refertur enthusiastica, *tom.* 1. 52. si confà meglio col diatonico, *t.* 1. 298. *tom.* 2. 79.
Diastema intervallo, *tom.* 1. 90 205.
Diatessaron in aliquibus organis alicuius speciei exactissime concinnari videtur, *tom.* 1. 61. an consonantia sit, *tom.* 1. 89. Zarlinus diatessaron perfectis consonantiis adscripsit, *tom.* 1. 90. a practicis consonanter usurpatur, & tamen a numero consonantiarum excluditur, *tom.* 1. 120.
Diatonicum genus, vulgaris & communior melodiarum species, quae tetrachordis constat per binos tonos, ac semitonium disposita, *t.* 1. 114.

t. 114. paragonato all'irascibile, e all'attiva, e secondo Tolomeo alla Politica, e alla Teologia, *t.* 1. 300. solum naturale, *tom.* 1. 205. 366. quale si usasse dagli antichi secondo l'Autore, *tom.* 1. 369.

Diatonum ditoniaeum duobus tonis maioribus, & limmate constans, *t.* 1. 114. 366. ditono ditonico, o Pittagorico, non ha nè le terze, nè le seste consonanti, *tom.* 1. 279. cortortamente chiamato diatono, fu creduto falsamente dai nostri antichi praticarsi nel contrappunto, *tom.* 1. 366. 368. secondo l'Autore questo genere non fu mai praticato dagli antichi, *tom.* 1. 375.

Diatonico equabile, διάτονον ὁμαλὸν, da alcuni detto equale, inventato da Tolomeo, di quali intervalli sia composto, e come si formino, *tom.* 1. 358. *& seq.* di lui consonanze esposte in una tavola, *t.* 1. 361. sua proprietà, *tom.* 2. 90. dall'autore rinnovato, e posto in pratica, *tom.* 1. 356. diatonico incitato d'Aristosseno non è secondo l'autore esistente, nè possibile, *tom.* 1. 372. diatonico sintono più di tutti gli altri sistemi s'accosta alle nostre cantilene, *tom.* 1. 372. 373. e che oggi si canta partecipato, *tom.* 2. 102.

Διάζευξις, diazeusis, Latine disiunctio duorum tetrachordorum, *t.* 1. 208.

Didymus medio spatio inter Aristoxenum & Ptolemaeum vixisse videtur, *tom.* 1. 41. diatonicum tetrachordum exactius quam eo priores constituit, *tom.* 1. 121. musicus versatissimus in canonica disciplina, *t.* 1. 135. sua divisione qual fosse, *tom.* 1. 280. fiorì ne' tempi di Nerone, *tom.* 1. 318. divise meglio il tetracordo di Tolomeo, secondo l'autore, *tom.* 1. 349. 350.

Diesis enarmonico moderno in proporzione di $\frac{128}{125}$, *tom.* 1. 281. 383. diesium semitoniorum aequalitas apud priscos artificea numquam in usu fuit, *tom.* 1. 56. diesim, sive remissionem quadrantis toni indicari per signum ——, *t.* 1. 215. diesis 48. ex quibus est compositum systema maximum (decimaquinta) 24. octochordum (octava) *t.* 1. 220. diesis enarmoniei più di due non possono proferirsi dalla voce umana secondo Aristosseno, *t.* 1. 315.

Differentia inter ✻ D, & *b* E. *t.* 1. 229. differenza tra la musica di rigoroso contrappunto e la musica scenica. *tom.* 2. 129.

Difetti della musica, *tom.* 2. 74. difetti nel pronunziare de' cantori Italiani, *tom.* 1. 134.

Digitabula argentea, quibus pennarum cuspidea insertae sint; eorum usua in pulsanda lyra, *t.* 1. 60.

Diminuire i bassi, non è cosa troppo lodevole, *tom.* 2. 246.

Dionysii, poëtae veteris, nomi quidam mutili quales, *tom.* 1. 141.

Δύναμις, quid sit, *tom.* 1. 230.

Dipodia, suo significato, *tom.* 2 211.

Discantus, contrappunto diminuito, *tom.* 2. 121.

Dissertatio auctoris de musica sacra Romae habita, *tom.* 1. 140.

Disdiapason, series quindecim vocum (vulgo decimaquinta, o doppia ottava) & quatuordecim intervallorum, *tom* 1. 205. systema, & seriea, quae humana vox naturaliter percurrit, *tom.* 1. 206.

Disiunctio fit duobus locis, vel inter *a*, & ♮; vel inter *d*, & *e*. quaedam advertenda in disiunctione, *t.* 1. 10. 11. 209. quando si avesso cognizione della disgiunzione, e congiunzione, *tom.* 1. 311.

Disparitas antiquissimae Graecorum musicae, ac recentioris, *t.* 1. 100.

Disputa che accadde tra Vincenzio Galilei, e Giuseppe Zarlino, quale diatonico si cantasse, *t.* 1. 365.

Ditono, o terza maggiore dissonante in proporzione di $\frac{81}{64}$, *tom.* 1. 279. ditono consonante in proporzione di $\frac{5}{4}$, *tom.* 1. 280.

Diverbi recitati dagl'istrioni, e canti modulati dai musici secondo Dio-
me-

mede, *tom.* 2. 12. ragionamenti di un solo personaggio, o soliloqui, *tom.* 2. 152. 158. accompagnati col canto dal flauto, o altro istrumento, *tom.* 2. 154. autorità di Diomede, e di Elio Donato, *tom.* 2. 156.

Divisione uguale nella musica, quanto vana, e fallace, come dimostra il Salinas, *tom.* 2. 40. degli organi e altri strumenti per l' uso de' generi, e de' tuoni, *tom.* 2. 48.

Διχορία, due squadre nei cori antichi, *tom.* 2. 222.

Dores, quare a Theocrito vocati *πλατειάζοντες*, *tom.* 1. 226.

Dorius tonus, seu modus, inter Lydium & Phrygium medius, utpote sedatus, & constans habet proprietatem, *tom.* 1. 52.

Dramata modulata a Barberinis Principibus edita, *tom.* 1. 149. de actoribus dramarum iudicium, *tom.* 1. 165.

E

E*Cbole*, voce che significa eccesso, intervallo di cinque diesi all' insù; col suo esempio, *t.* 1. 312. 314.

Echeum, *ἠχεῖον*, vasculum aereum augendae organorum resonantiae causa comparatum, *tom.* 1. 169.

Eclysi, intervallo di tre diesi discendendo, *tom.* 1. 312.

Ecmeli, cioè alieni dal canto, *tom.* 1. 312.

E'*κφώνησις*, messa di voce, *t.* 2. 71. ecphonesis, seu intonatio, *tom.* 1. 116.

Eglogbe di Virgilio secondo Donato cantate in teatro, *tom.* 2. 159.

E'*γχορδοθεσία*, series chordarum, *t.* 1. 51.

Empedocle con la musica sanò i furiosi, *tom.* 2. 240.

E'*νρυθμοι*, quali siano, *tom.* 2. 135.

E'*ντατὰ*, organa, qualia sunt pectis, scindapsis, barbitus, phoenix, lyrophoenix, &c. *tom.* 1. 120.

E'*ντατῶν*, organa, seu instrumenta, Italice (da corda) *tom.* 1. 54.

Enbarmonium genus, artificiosissima harmoniae, seu melodiae species, quae binis diesibus, ac ditono constat, *tom.* 1. 114. aereis chordis pulsabitur in Lyra Barberina, *t.* 1. 53. enharmonii phthongi hoc signo λ. notati, & cromatici isto X. *tom.* 1. 60. recentiores in quo vim enharmonii generis sitam putent, *t.* 1. 91. in tal genere ne' tempi antichissimi regnava più libertà nel suono, che nel canto, *tom.* 1. 289. paragonato alla pittura, *tom.* 1. 292. sua proprietà, *tom.* 1. 291. sua gravità, ed eccellenza secondo Vitruvio, Plutarco, ed altri, *tom.* 1. 293. più artifiziato degli altri generi, e più povero di consonanze, *tom.* 1. 296. paragonato alla ragionevole, e alla contemplativa, e secondo Tolomeo alla morale, e alla fisica, *tom* 1. 300. come praticato dagli antichi, e come di lui pensassero ai tempi di Plutarco, *tom.* 1. 302. 303. 304. sua invenzione antichissima, *tom.* 1. 307. di lui esperienza fatta da Olimpo nel flauto, o piffero, non nella voce umana, come vuole il Zarlino, *t.* 1. 309. quando usasse, *t.* 1. 318. ristaurato da Asclepiodoto filosofo 470. anni in circa dopo la Natività di N. S. G. C. *tom.* 1. 319. enarmonico, e cromatico, loro proprietà, *tom.* 2. 79.

Encbeica, qual sia, *tom.* 2. 220.

E'*πικιθάρισμα*, sonata d'arpa praticata da' Greci dopo la rappresentazione di una favola secondo Tertulliano, *tom.* 2. 4.

E'*πίκρουσις*, Latine percussio chordae in lyris & citharis, *tom.* 1. 54.

Epigonium, & simicum, instrumenta, Athenaeo docente, quorum alterum XL. alterum XXXV. fidibus constabat, *tom.* 1. 13.

Epigonus Ambraciota primus digitis fides pulsare instituit, ut apud Athenaeum, & ideo epigonium dictum, instru-

instrumentum ab ipso inventum, *t.* 1. 44. rem citharisticam valde auxit, *ibid.*

Episodium, nome antico esprimente intermedj, secondo Aristotile, e Suida, *tom.* 2. 91.

Episodia, o sia intermedj, *tom.* 2. 3.

Ἐπῳδὴ, excantatio, incantatio, carmen musicum, *tom.* 2. 202.

Eratostene Cireneo, sua divisione qual fosse, *tom.* 1. 280.

Ercole orgaoista in S. Pietro di Roma, *tom.* 2. 253.

Eredia Pietro pose in musica ad una voce sola il sonetto: *Passa la vita*, *t.* 1. 357. eccellente nell' accompagnare coll' organo i cantori, *t.* 2 254. primus specimen edidit veterum harmoniarum, *tom.* 1. 114. errore dei nostri moderni così teorici, come pratici nel dividere il canone armonico, *tom.* 1. 286.

Essodj, quali fossero, *t.* 2. 3. 173. exodia, exodiarii, loro significato, *tom.* 2. 190. exodos, che vuol dire uscita, *ibid.* exodium, uscita, azioncella ridicolosa, descritta da Tito Livio, e da Giovenale, *tom.* 2. 2.

Euridice modulata dal Peri, e da Giulio Romano, *tom.* 2. 128.

Eurhythmia, & polyrhythmia, concinnitas, & varietas rhythmicorum temporum, *tom.* 1. 137.

Εὔρυθμοι, quali siano, *tom.* 2. 135.

Eutrapelia, quale sia, *tom.* 2. 167.

Exodia, exodiarii, exodium, vide *Essodj*.

F

F*Abri Petri* Agonistica, *tom.* 1. 110.

Falso bordone, come sia composto, *tom.* 2. 101. 223.

Farsa, origine, e significato di questo vocabolo, *tom* 2. 187.

Fasiani, abitatori della Colchide descritti da Ippocrate, *tom.* 2. 3.

Favella, suoi accenti come possono esprimersi, *tom* 2. 33.

Favola di Livio Andronico fu la prima recitata in Roma l'anno della fondazione 640. come riferisce Cicerone, *tom.* 2. 173.

Favole antiche di diversa specie, *t.* 2. 1. notorie, e statarie quali fossero, *tom.* 2. 201.

Favolette nimiche quali fossero, *t.* 2. 1.

Febriculosa musicae species qualis sit, *tom.* 1. 125. 126.

Feste nostre teatrali quanto lontane dalle antiche, *tom.* 2. 168.

Fibulae cantorum, *tom.* 1. 147. *& seq.*

Fides intortae sonitus efficiunt duriores, *tom.* 1. 30. variis nominibus a Graecia dicuntur, idest nervi, chordae, lina, fila, toni, *t.* 1. 35. quomodo intenderentur in lyris & citharis ad mutationem generum, *tom.* 1. 42. fidibus accinendi modos tres fuisse apud veteres tradit Scholiastes Pindari, *t.* 1. 48. quartum addidit Achilles Statius, *ibid.* quinam in usu sint apud nos, *ibid.*

Fidicines dicti fabulones, ut apud Varronem, & Macrobium, *t.* 1. 44.

Filosseno, e Timoteo qual musica introdussero, *tom.* 2. 26.

Fistulae physaulorum, canne d'organi. fistula, chiamata da Plutarco differente dalla tibia, qual fosse, *tom.* 2. 126.

Flauti interposti nelle commedie in luogo de' cori, *tom.* 2. 118. l'uno maggiore, l'altro minore usati dai tibicini, *tom.* 2. 123.

Flexiones, & falsae voculae, quali siano secondo Cicerone, *tom.* 2. 72.

Flexus vocis, piegamento, o strascino di voce, detto anche plasma, *tom.* 2. 72.

Foglieno Lodovico Modanese, fu il primo a scoprire, che il semituono limma non è ciò che si pratica nel contrappunto, ma bensì il semituono maggiore in proporzione di $\frac{16}{15}$; altre di lui scoperte, *tom.* 2. 368.

Franchinus Gaffurius, unus ex musicae restauratoribus, & pro sua aetate satis eruditus, *tom.* 1. 274. notata quaedam apud Franchinum, Glareanum, & alios recentiores, *tom.* 1. 88.

Fra-

Fraticelli Marco Maestro di Cappella in Roma della Madonna di Loreto, *tom.* 2. 254.

Frescobaldi Girolamo Organista in S. Pietro di Roma, *tom.* 2. 253.

Frigio, vedi *tuoni*.

Funamboli, giocolatori, danzatori sulla corda, detti Petauristae, *tom.* 2. 3.

G

G*Abbrielli Andrea*, *e Giovanni* organisti in Venezia, *tom.* 2. 253. *Andrea*, suo Madrigale a 3. voci, *Poichè a Damon*, *tom.* 1. 406.

Gaffarellius Iacobus de musica Hebraeorum, *tom.* 1. 96.

Galilei Vincentii Dialogus de veteri, ac nova musica Italice, *tom.* 1. 174. 369. 370. 371. lodato, *ibid.* scrittore di trattati di musica, compose diverse cantilene, *tom.* 2. 23. vedi *Zarlino*.

Gamma, idest musicorum scala, *tom.* 1. 206.

Gaffurius, vide *Franchinus*.

Genera musicae sunt tria, diatonicum, enharmonicum, & chromaticum, medium inter duo priora, *tom.* 1. 53. loro diverse proprietà, *tom.* 1. 292 generi, e modi, o tuoni antichi possono solamente rendere la Musica affettuosa e perfetta, o produrne gli effetti dei Greci, *tom.* 2. 36. 37. specie, e loro proprietà, *tom.* 2. 89. ventisette specie descritte, *tom.* 2. 234. varietà di strumenti per praticarle, *tom.* 2. 236.

Geometrica equalità abborrita dalla musica secondo l' autore, *tom.* 1. 348.

Gironda, vedi *Vielle*.

Giulia, o *Lulla* eccellente cantatrice, *tom.* 2. 256. 257.

Giulio Romano lodato, *tom.* 2. 17. sua qualità nell' arte del contrappunto, *tom.* 2. 128 Euridice in parte da esso composta, *ibid.*

Giuochi scenici duravano i giorni intieri, e quali rappresentazioni si facevano in essi, *tom.* 2. 2. loro origine in Roma, *tom.* 2. 7.

Glareano Enrico tentò d' introdurre i modi, o tuoni de' Greci, ma in vano, *tom.* 2. 37. 38. de inventis eius iudicium, *tom.* 1. 175.

Gradationes, vocabolo col quale i Latini esprimevano le scalinate de' teatri antichi, *tom.* 2. 138.

Γράμματα Graece, Latine *litterae*, unde diagrammata ita dicta, quod ex litteris constarent, variis modis dispositis, *tom.* 1. 219.

Greci, detti *Natio comoeda* secondo Giovenale, *tom.* 2. 116. Graeci scriptores rei musicae Aristoxenum fere loquuntur, *tom.* 1. 120. eorum curiositas circa partem historicam musicae, *tom.* 1. 133. Graeciae Antistites cur priscis sublatis, nova diagrammata induxerint *tom.* 1. 142 veteres Graeci, ac Romani quam studiosi fuerint elegantiae ac decoris, *tom.* 1. 150. antiquae Graeciae Graecorum musicae, ac recentioris, *tom.* 1. 100.

Gruppo, alternatio duorum phthongorum, *tom.* 1. 52.

Guido Arretinus Monachus S. Benedicti floruit in Pomposiae Coenobio Saec. XI. apud agrum Ferrariensem, *tom.* 1. 235. musicae studium opera eius paullulum assurgere coepit, & ars canendi ad facilitatem redacta, *ibid.* vir supra saeculi sui captum, ac fortem conspicuus, *tom.* 1. 144. eiusdem qualia scripta, *tom.* 1. 86. sex syllabarum *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, repertor, *tom.* 1. 116.

H

H*Armonica*, & Canonica pars, praecipua ac reliquis praestantior, *tom.* 1. 135. Harmonica in septem partes ab Aristoxeno dividitur, *ibid.*

Harpa, insigne regium, ab Hibernis usurpatur, *tom.* 1. 20. ab eis hoc instrumentum in Italiam derivatum fuit, *ibid.*

He-

Hebraeorum vetus musica qualis, *tom.* 1. 95.
Helicon, instrumentum quoddam musicum Ptolemaeo memoratum, explorandis consonantiis idoneum, *tom.* 1. 135.
Herodori Megarensis tubicinis robur, *tom.* 1. 158.
Hesychastica musica, mixta ex diastaltica & systalica: quare sic vocatae, *tom.* 1. 52. *tom.* 2. 49.
Hexachordum, series sex vocum (vulgo sesta) & quinque intervallorum, *tom.* 1. 205.
Hiatus, qual sia, *tom.* 2. 220.
Hilarodus e *Magodus* de Greci, rappresentazioni, *tom.* 2. 2.
Hister, parola Toscana, suo significato, *tom.* 2. 7. significa danzatore, *tom.* 2. 172. 173.
Historiae musicae veteris hodiernaeque contentio, *tom.* 1. 133.
Histrionica ars honoratior nunc est, quam olim in Italia, *tom.* 1. 165.
Homophonescs, & parhomophonescs, hoc est fugae, *tom.* 1. 264.
Hydrauli descriptio Vitruviana obscurissima, & quare, *tom* 1. 171.
Hyla pantomimo, discepolo di Pilade famoso pantomimo ne' tempi di Augusto, *tom.* 2. 75.
Hymni sacri, iussu Vrbani VIII. Pont. Max. metricis legibus restituti sunt, *tom.* 1. 5.
Hypate hypatôn, infima infimarum, ☐ *mi*, grave, *tom.* 1. 214.
Hypate meson, infima mediarum, *E*, *la*, *mi*, grave, *tom.* 1. 214
Hypatoidum chordae, idest primarum & gravissimarum chordarum in singulis tetrachordis, *tom.* 1. 213. hypatodia organica, basso continuo, *tom.* 1. 233.
Hypechesis, Latine subsonantia vocum, & eius continuatio in lyra, *tom.* 1. 53.
Hyperchemata, omne genus saltationum, Gallice diapedeses, quae vocantur currentes, *tom.* 1. 52.
Hyporchitico, sorte di ballo scenico, *tom.* 2. 83.
Hypoproslambanomenos, ut nonnulli additum a Guidone Aretino, (aut potius tempore Guidonis) chordam Γ. (seu *G. sol*, *re*, *ut*, gravissima) vocant, *tom.* 1. 64.

I

IAmbico, sorte di verso usato da' Greci nelle scene più degl' altri secondo Aristotile, *tom.* 2. 18.
H'χεῖα, vasi risonanti de teatri antichi, *tom.* 2. 170. Latine echeum, dicitur concavitas in lyris & citharis ad sonum, seu bombum conficiendum excogitata, *tom.* 1. 35.
Iconismi, cur lyrae, ac citharae veteris magnam simplicitatem praeferant, *tom.* 1. 171. & seq.
Icosichordum systema, series viginti chordarum, *tom.* 1. 207.
Ilarodo, qual fosse, *tom.* 2. 184.
Imitationes in canticis verborum potius, quam sensuum scurriles sunt, & mimicae, *tom.* 1. 125.
Imperfectio recentiorum melodiarum in sermone constans, *tom.* 1. 127.
Incommoda, & defectus symphoniastici styli, *tom.* 1. 115.
Ineptiae, ac vitia nimis frequentium ac fusorum melismatum, *tom.* 1. 153.
Infermità guarite colla musica, come scrisse Teofrasto, *tom.* 1. 322.
Inscitia confidentes facit, doctrina timidos, & cunctabundos, *tom.* 1. 91.
Inscriptio vetus M. Vlpii Apolausti maximi pantomimorum, *tom.* 1. 167.
Instrumenti usati dagli antichi nel teatro, *tom.* 1. 104. come usati ne primi drammi, *tom.* 2. 108. molti e varii difficilmente si uniscono con le voci, *tom* 2. 109. difficilmente si accordano per la diversità del loro temperamento, *tom.* 2. 114. 244. variati secondo la diversità delle voci, *tom.* 2. 154. usati nelle commedie, *tom.* 2. 195. sono da fiato, e da corde, *tom.* 2. 243. da fiato più imitanti la voce umana secondo Aristotile, *ibid.* da corde,

loro diversità, e proprietà, *ibid.* servono alle voci, come principali nella musica, *tom.* 2. 254.

Intermedj ne teatri, perchè improprii, *tom.* 2. 187.

Intervalli piccoli sono attissimi per imitare il pianto, *tom.* 1. 291. di tre tuoni continuati, atti per esprimere l' amarezza del dolore, *ibid.* di tre e di cinque diesi adoprati nel genere enarmonico, *tom.* 1. 312. straordinarii dell' enarmonico possono paragonarsi alla semidiatessaron (quarta mancante) alla semidiapente (quinta falsa) e al tritono, *ibid.* & 315. 316. enarmonici, chiamansi diesi, e cromatici semituoni minori, *tom.* 1. 314. di tritono e semidiapente se siano diatonici, *tom.* 1. 316. di sette diesi se possano praticarsi, *tom.* 1. 315. intervalli primi, ed incomposti del cromatico, e dell' enarmonico quali siano, *tom.* 1. 316. intervalli chiamati prisma, ed acroprisma dal Mondoreo, quali fossero, *tom.* 1. 320. minori e maggiori, loro proprietà, *tom.* 2. 78. 151. 152. piccoli e grandi, loro proprietà, *tom.* 2. 79. più vicini, più sensibili, *tom.* 2. 114

Ismene sanava con la musica gli sciatichi, e la febbre, *tom.* 2. 241.

Ismenias septem talentis tibias quasdam coëmit, ex Luciano, *t.* 1. 170.

Ἰσοδυναμία, aequalitas sonituum, *tom.* 1. 65.

Istrioni si movevano a tempo di musica, *tom.* 2. 117.

Iudaeorum recentiorum naeniae, *tom.* 1. 270.

Iugamenta pandurarum, vulgo tasti, *tom.* 1. 159.

Iugum lyrae, Graece *εὔζυγος*, lignum, quod transversim duo cornua coniungit, in quo claviculi vertuntur, *tom.* 1. 32.

K

K*Apsperger Gio. Girolamo* sonator di tiorba, *tom.* 2. 254.

Kircher P. Atanasio della Compagnia di Gesù oltre le altre scienze, e professioni, fu versatissimo nella musica teorica e pratica, *t.* 1. 349.

Κιθαρίζειν, quid apud veteres, *tom.* 1. 10.

Κιθαροποιδὲς, verbum apud veteres raro in usu, *tom.* 1. 10.

Κόμμοι, quali siano, *tom.* 2. 202.

L

L*Acedaemoniorum* musica qualis fuerit, *tom.* 1. 102.

Lasso Orlando, madrigali posti in musica, *tom.* 2. 259.

Laudes Dei per Angelos alternatim cantatae, *tom.* 1. 269.

del Leuto Cavalier organista in Roma, *tom.* 2. 253.

del Leuto Gio. Francesco sonatore in Roma, *tom.* 2. 254.

Licanos hypaton, index infimarum, *D, la, sol, re*, grave, *tom.* 1. 210.

Licanos meson, index mediarum, *G, sol, re, ut*, grave, *tom.* 1. 210.

Linearum usus apud nostros musicos aptissime excogitatus fuit ad vocum auctiorum, & graviorum adscensum, & descensum demonstrandum, *tom.* 1. 217.

Linguae Graecae Latinaeque male quidam conati sunt rhythmopoeiam vernaculis versibus aptare, & eius rei causa, *tom.* 1. 137. cur circa sonum ac prosodiam vernaculis praecellant, *ibid.* & 138. vernaculae linguae defectus ob terminationem vocalium, *tom.* 1. 139. Latinae linguae cadaver potius, quam ipsam linguam habemus, *ibid.*

Lira antica di pochissime corde di suono mezzano tra l' arpa, e il liuto, *tom.* 2. 109. antiquorum lyra ignorata, *tom.* 1. 3. lyra, eithara, chelys, sive testudo, phorminx, citharis, partim inter se differunt, partim idem significant. Vincentii Galilei de hac re opinio, *tom.* 1. 9. a Mercurio inventam, Apollini fabulantur traditam, *tom.* 1. 5. 9. ly-

ra

ra & cithara quare adiuncta Deorum simulacris, *t.* 1.6. lyram veterem a Germanis, vel Mauris voce desumpta, liutum Itali vocant, *t.* 1. 11. lyrae, citharaeque discrimen difficile est ex antiquis iconismis, auctorumque locis deprehendere, *tom.* 1. 12. apud Hyginum descriptae iudicium, *tom.* 1. 14. lyrae & sambucae natura & proprietas ex Aristide Quintiliano, *ibid.* in bellia loco tubae usi fuerunt Cretenses & Lacedaemonii, testante Plutarcho & Pausania, *ibid.* a lyra non differunt chelys seu testudo, sed solum cithara, *ibid.* lyra, & cithara in honore fuit apud priscos musicos, & citharoedos, sicut hodierna viola tiorbaque, *tom.* 1. 17. lyra & harpa ex Venantii Fortunati carmine descripta, *tom.* 1. 20. lyrae & citharae discrimen hoc videtur, lyra longior, cithara latior, *t.* 1. 27. pulsabantur, una manu plectro, & alia digitis, *tom.* 1 45. 47. praecipua veterum organa, *tom.* 1. 115. lyra vetus ante Terpandrum heptachorda, septem chordarum fuit, *tom.* 1. 206. lyrae, citharae, sambucae, & harpae chordarum mutatio qualis esset, *tom.* 1. 214.

Loretus Eques Vittori Spoletanus elegantiorem vocum expressionem Florentiam primus intulit, *tom.* 1. 137.

Lucciasco, o Lazzasco Luzzaschi organista in Ferrara, *tom.* 2. 253.

Lucio Pomponio Bolognese, autore antico di commedie Latine, *t.* 2. 190.

Luscinius Ottomarus in sua musurgia falsas, & ridiculas instrumentorum figuras apposuit, *tom.* 1. 169. eius liber instrumentis antiquis ad satietatem refertus, *tom* 1. 20.

Lychachordum chordae, idest tertiarum chordarum in singulis tetrachordis, *tom.* 1. 213.

Lydius modus mollis, & querulus, systalicum morem potius obtinet, *tom.* 1. 52.

Lyra, vedi *lira*.

Lyra mendicorum, vedi *vielle*.

Lysiodo, suo significato, *tom.* 2. 184.

M

M*Acci*, sorte di buffoni introdotti nell' Atellana, *tom.* 2. 3.

Macque Giovanni organista in Napoli, *tom.* 2. 253.

Madrigali posti in musica da Cipriano di Rose, Orlando Lasso, Giaches de Vert, Filippo di Monte, Felice Anerio, Gio. Maria e D. Gio. Bernardino Nanini, Agostino Agazzari, Luca Marenzio, Tommaso Pecci, Cesare Zoilo, Pomponio Nenna, Rinaldo del Mel, Gio. Pier Luigi da Palestrina, Claudino, *tom.* 1. 261. *tom.* 2. 259. matricalium genera tria, *tom.* 1. 128.

Μαγὰς, ponticulus, cui fides innituntur, *tom.* 1. 27. 33. 34 135.

Magadis a Magadie Thrace dicta fuit, *tom.* 1. 16. eamdem cum pectide nonnulli, cum sambuca alii credunt, *ibid.* instrumento antico, composto di venti corde, mentovato da Acreonte appresso Ateneo, *tom.* 1. 289.

Μαγαδίζειν, secondo Aristotile che cosa sia, *tom.* 2. 98.

Magistellorum oscitantia, qui quum non intelligant vim, ac necessitatem diapason, ei senariam ab *ut*, ad *la*, substituunt, *tom.* 1. 256.

Magodo cantava in palco al suono di un flauto con tamburini, cembali, ec. *tom.* 2. 184.

Magogae, deductiones ascendentes, vulgo mutazioni ascendenti, *t.* 1. 240.

Malleoli in vertendis epitoniis apud citharoedos, *tom.* 1. 45.

Manubria lyrae, ex qua materia facta, *tom.* 1. 31. 32.

Marcellus II. Pont. Max. musicorum licentiam compescere statuerat, *t.* 1. 111.

Marenzio Luca lodato, *tom.* 2. 17. vedi *madrigali*.

Materiae proprietates quae ad sonum conferant, *tom.* 1. 51.

Mazocchii Dominici modulatio Virgiliana marria Euryali, *tom.* 1. 234. *tom.* 2. 259.
Mazzocchi Virgilio celebre compositor di musica, *tom.* 2. 203.
Mei Girolamo, di lui trattato de modis musicae donato da Monsig. Guarenzo alla libreria Vaticana, *t.* 1. 324. *tom.* 2. 41.
Medoro rappresentato in Firenze con la musica di Andrea Salvadori, *t.* 2. 138.
del Mel Rinaldo compositore della mosica di madrigali, *tom.* 2. 259.
Melismatum species, quomodo distingui possint, *tom.* 1. 153.
Melodiarum quatuor differentiae ac proprietates, *tom.* 1. 153. recentiorum melodiarum imperfectio in sermone constans, *tom.* 1. 127. melodiae quaedam cum varietate harmoniarum auctoris suasu conditae, novaque instrumenta fabricata, *t.* 1. 175. species tres, hesychastica, systaltica, & diastaltica, *t.* 1. 263. melodie varie di specie introdotte dai Greci, *tom.* 1. 374. quale melodia convenga alle favole, *tom.* 2. 31. missolidia, sue qualità, *t.* 2. 49. variata con diverse cadenze, e vari tuoni per esprimere la diversità degli affetti, *tom.* 2. 63. 64. esprimente vari affetti, *tom.* 2 81. melodia e concento de' cori quale debba essere, *tom.* 2 97.
Melopoeia, ars & habitus cantuum componendorum, *tom.* 1. 91. melopoeus, compositore del canto scenico, *tom.* 2. 179. recentiorum aliquot melopoeorum nomina, *tom.* 1. 116. ante Cyprianum Rosium melopoei parum soliciti erant de eumelia, scilicet elegantia singolarum partium, *tom.* 1. 125. melopoei aliquot hodierni canticorum, iuxta veterem modum auctores, *tom.* 1. 176. una delle sette parti della musica Greca, qual fosse, *tom.* 2. 77. sua descrizione, *tom.* 2. 203. melopoeia veterum, vulgari longe absolutior, *tom.* 1. 140. 141.
Melos, modi musici, *tom.* 1. 82. melos, melicua, melopoeia, voci che si ascrivono alla musica, e alla poesia, *tom.* 1. 293. suo significato, *t.* 2. 204. vedi *ritmo*.
Μέλπειν, cantare assolutamente, *tom.* 2. 193.
Menandro, ciò che praticava ne' versi, *tom.* 2. 19.
Mercurius lyram ex testudine fabricavit, ut ex Homero, Luciano, & Philostrato, *tom* 1. 11.
Mersennii P. Marini Ord. S. Francisci de Paula opera musica, *tom.* 1. 97.
Merulo Claudio organista in Parma, *tom.* 2. 253.
Mese, media, *a*, *la*, *mi*, *re*, acuta, *tom.* 1. 110.
Mesocitharismata, Italice (ritornelli) *tom.* 1. 219.
Metabolas, cioè mutazioni, *t.* 2. 42.
Metricae dignitas, ac materia, *t.* 1. 136.
Micheli D. Romono discepolo nella musica di Francesco Soriano, *t.* 2. 203.
Midas Agrigentinus tibicen, Pindaro celebratus, *tom.* 1. 110.
Μιμέω, imitare, *tom.* 2. 188.
Mimus, detto anche attore, qual fosse, *tom.* 2. 189. di molte specie, *ibid.* 188. 189.
Missarum modulatarum syntagma sub Leone X. editum, *tom.* 1. 101.
Modo, detto da' Greci τρόπος, o ἁρμονία, (tuono) *t.* 2. 85. 86. modi, o tuoni antichi variati alquanto nell'ordine dal Zarlino, *tom.* 2. 38. loro qualità presso gli antichi, *tom.* 2. 41. loro proprietà, *t.* 2. 88. 89. loro significato, *tom.* 2. 204. modi praecipui, quos Graeci τρόπους dicunt, Lydius, Phrygius, Dorius, *tom.* 1. 52.
Monodia, vulgo (stile recitativo) multas habet species, *tom.* 1. 262. monodia monostropha, cantiunculae, vulgo (ariette) *tom.* 1. 264.
Μονῳδίαι, da' Latini detti, cantica, *t.* 2. 199.
Monopodia, suo significato, *t.* 2. 211.
Monotonia, qual fosse secondo Quintilia-

tiliano, e Fortunaziano Retore, *t.* 2. 122. 184.

Mordentiae, certi portamenti di voce secondo Keplero, *tom.* 1. 302.

Mortones, sorta di personaggio ridicolo, dai Francesi detto Tabaria, e dagl' Italiani Pulcinella, e quando introdotto, *tom* 2. 3.

Monaulus, sorta di flauto assai dolce, *tom.* 2. 106.

Monteverde Claudio maestro di cappella della Repubblica di Venezia, *tom.* 2. 24. 25. lodato, *tom.* 2. 65. 251. suo lamento d' Arianna, e morte di Orfeo, composizioni distinte nell' Euridice, *tom.* 2. 24. 25. sue qualità nell' arte del contrappunto, *tom.* 2. 128.

Mozarabes, seu Mistiarabes dicti apud Hispanos Christiani sub Maurica tyrannide viventes, *tom.* 1. 272.

Musica antiquitus circa Deorum dumtaxat, atque Heroum laudes versabatur, *tom.* 1. 4. Graecorum de eius praestantia opinio apud quosdam, *tom.* 1. 7. musicae facultatis Graecorum veterum subtilitas ac diligentia, & in singulis partibus eius solertia, atque industria, *tom.* 1. 77. hodierna an praestantior sit antiqua, *ibid.* rationalis musica parum hodie frequentata, *tom.* 1. 94. quanto in pretio olim a Graecis habita, *t.* 1. 101. musica & poëtica facultas congeneres & affines, *t.* 1. 105 quibus rationibus summatim colligatur veterem musicam potiorem fuisse, *tom.* 1. 111. quaenam veteri musicae restituendae requirantur, *t.* 1. 130. la musica teorica ha dato le leggi alla pratica, *tom.* 1. 295. musicae partes XVIII. *tom.* 1. 130. nulla musicae pars diligentius, ac frequentius olim exercita quam orchestica, *tom.* 1. 167. doctorum aliquot virorum de antiquae musicas praestantia iudicium, *t.* 1. 173. 174. musica Graeca quantum distet ab hodierna, *t.* 1. 207. musicae hodiernae defectus, *tom.* 1. 217. vetus Graecorum saeculis mediis quantum defecerit apud Graecos ipsos, *tom.* 1. 237. est res sacra, coelestis, atque divina, ut apud D. Ioannem Apost. in Apocalypsi, *tom.* 1. 269. de ea iudicium Pythagorae, & Platonis, *ibid.* come derivata secondo Teofrasto, *tom.* 2. 11. tre sorte, quali fossero presso gli antichi, *tom.* 2. 49. ha per oggetto, oltre il suono, anche il moto numeroso, fondamento del ritmo, *tom.* 2. 116. nostra scenica, suo nascimento, e progressi, *tom.* 2. 127. da chi introdotta, *t.* 2. 167. musica scenica, e di rigoroso contrappunto, loro differenze, *tom.* 2. 129 sua definizione secondo Platone, *tom.* 2. 233. musica pratica, sua definizione, *t.* 2. 234. si divide nel contrappunto, e nel canto, *tom.* 2. 241. deve esser varia, secondo la varietà delle circostanze, *tom.* 2. 261. con essa deve esprimersi tutto il concetto, non le parole separate, *tom* 2. 73. parti della musica, basso, tenore, contralto, soprano, loro proprietà, *tom.* 2. 89.

Musicastrus, de ipso historiola, *tom.* 1. 97.

Musice vivere, proverbium, idest laute, & hilariter, *tom.* 1. 147.

Musicorum veterum quanto intervallo, vel industria, vel felicitas, recentiorum diligentiam anteceſſerit, *tom.* 1. 74 recentiores musici plerique indocti, *tom.* 1. 105. magna praemia musicis olim proposita, *t.* 1. 109. musicorum veterum licentia, comicorum dictis, ac philosophorum monitis coërcebatur, *tom.* 1. 100. paucos musicos, multos symphoniastas reperiri, *tom.* 1. 133.

Musurgi, musici practici, vulgo compositores, *t.* 1. 80. musurgia multis Principibus hodie familiaris, *tom.* 1. 94. hodie musurgi poëtarum nomen suis canticis raro adscribunt, *tom.* 1. 129.

Mu-

Mutazione di tuono esser più facile, che quella di genere, *tom.* 1. 306.

N

NAble, organa, quae fidibus tenduntur, *tom.* 1. 270.
Nannini Gio: Maria, e *D. Gio: Bernardino* compositori di madrigali in musica, *tom.* 1 403. *tom.* 2. 259.
Nenna Pomponio compositore di madrigali in musica, *tom.* 2. 259.
Neoterici musici in mollioribus affectibus exprimendis praestant, non perinde in virilibus, & heroicis, *tom.* 1. 125.
Neronis Caesaris superstitiosa ruendae vocis cura, *tom.* 1. 147. *tom.* 2. 133. se cantasse in teatro, *tom.* 2. 149. 150. 175. 176. 193.
Neuma, vedi *passaggi*.
Nete diezeugmenon, ultima disiunctarum, *e*, *la*, *mi*, acuta, *tom.* 1. 210.
Nete hyperbolaeon, ultima supremarum, *a*, *la*, *mi*, *re*, acutissima, *t.* 1. 207.
Nete synemmenon, ultima coniunctarum, *d*, *la*, *sol*, *re*, acuta, *t.* 1. 211.
Netodia, νητῳδία, acutius melos in concentibus (parte del soprano) *tom.* 1. 157.
Nigetti Francesco nella musica teorica, e pratica versatissimo, *tom.* 1. 365. suo cembalo con varietà di tastature, *tom.* 1. 327.
Nomica, monodiarum species, in qua sunt hymni, paeanes, &c. *t.* 1. 262.
Nomo, specie antichissima di poesia, *tom.* 2. 204. nomos, cioè legge in Greco, vari significati, *tom.* 1. 294.
Νόμοι αὐλητικοὶ, arie da flauto senza il canto, *tom.* 1. 319.
Notae musicorum Graecorum recentiorum a D. Ioanne Damasceno, ut ferunt, invectae, *tom.* 1. 224. notulae earumdem apud antiquos duplices, *t.* 1. 121. 219. notae musicae Graecorum, *t.* 1. 220. in easdem observationes quaedam, *ibid.* ab Alexandri Magni saltem aetate ad Romani Imperii subversionem vigueruut, *t.* 1. 224. notulae ex Notkero Balbulo monacho Sangallensi, *tom.* 1. 237. notae rhythmicae veterum quales fuerint, *tom.* 1. 160.
Notata quaedam apud Franchinum, Glareanum, & alios recentiores, *tom.* 1. 88.
Novazio Giuseppe buon maestro di chitarra, *tom.* 2. 259.
Numeri, loro significato, *tom.* 2. 204.

O

OCtachordum, series octo chordarum, vulgo (ottava) *t.* 1. 212.
Octastica, vulgo (ottave) *tom.* 1. 127.
Ottava composita ex duodecim semitoniis, senisque tonis, *tom.* 1. 220. ottave, quinte, e quarte se fossero praticate di seguito, e come dagli antichi, *tom.* 1. 203.
Offrera Muzio compositore di madrigali in musica, *tom.* 2. 260.
Ὀλιγόφωνον canticum, *tom.* 1. 20.
Olympus melodias quales invenit, *t.* 1. 100. Olimpo, Terpandro, Polimnesto, Taleta, Sacada, vissero nell' adolescenza della musica, *t.* 1. 290. Olimpo primo inventore del genere enarmonico, *tom.* 1. 291. 307. discepolo di Marsia, e sonator di flauto, *tom.* 1. 307. di lui arie enarmoniche durarono per lo spazio di 1200. anni, *tom.* 1. 319. altro Olimpo sonator di flauto della stirpe del primo, *tom.* 1. 307.
Ὁμοτόνως, unisone, *tom.* 1. 261.
Ὀμφαλοὶ apud Graecos quid significent, *tom.* 1. 22. 25. qui apud Philostratum ὀμφαλοὶ, seu umbilici vocantur, foramina sunt prominula, sicut in harpa videmus, *tom.* 1. 34. 35.
Onomasticum, opus ab auctore inceptum, *tom.* 1. 184. 185.
Orazio Poeta, suo avvertimento per conservar la voce, *tom.* 2. 133. 134.
Orazio sonatore di arpa, *tom.* 2. 254.
Orchemata, ὀρχήματα, saltationum figurae, & motiones, *tom.* 1. 167.
Orchestica, ὀρχηστική, arte del ballo, *tom.* 1. 132. de orchestica, & hypocri-

pocritica multi olim ſcripſerunt, quorum nonnulli laudantur, *tom.* 1. 166.

Ὄργανα ἐκτατικὰ, quali inſtrumenti ſiano, *tom.* 2. 98.

Organica, ſcilicet crumatica, quae inſtrumentorum muſicorum uſum docet, & crumatum diagrammatiſmos (intavolature delle ſonate) exhibet: quae ſpecies proprie crumatographia dicitur, *tom.* 1. 132.

Organorum muſicorum ſpecies tres, *tom.* 1. 82. organorum pulſatilium diverſae ſpecies ab auctore excogitate, *tom.* 1. 68. 69. organa priſca magis ſonora videntur fuiſſe quam hodierna, *tom.* 1. 169. phyſaulica, & hydraulica veterum, diverſitate harmoniarum hodiernis praecellebant, *tom.* 1. 171. organo idraulico, o da acqua mentovato da Vitruvio e da Ateneo, introdotto da Creſibio barbiere Aleſſandrino, *tom.* 1. 305. pneumatico, o da fiato antico, come da un baſſo rilievo, e per teſtimonio di Polluce, ſotto nome di flauto toſcano; in eſſi diverſi tuoni vi ſi potevano ſonare, *ibid.* ſua origine e deſcrizione di Tertulliano, *tom.* 2. 44. ſua invenzione attribuita da Tertulliano ad Archimede, *ibid.* diviſione degli organi, e altri ſtrumenti per uſo de' generi, e de' tuoni, *tom.* 2. 48. loro regiſtri, e baſſi riſcontri, *tom.* 2. 222.

Organopoeia, practicae muſicae pars organorum fabricam dimenſioneſque tradens, *tom.* 1. 132. organopoeia ſcriptores hodierni non ſatis excellunt, *tom.* 1. 168.

Orientales populi olim inſtrumentis valde dediti, *tom.* 1. 154. ſaltationibus item, & choreis, *t.* 1. 166.

Ornamenta quaedam crumatica phyſaulis aptari nequeunt, *tom.* 1. 170.

Orthius nomus, cantus, ſcilicet hymnus in Minervam, bellicum quiddam ſpirans, *tom.* 1. 125.

Ὀξὺ, acutum ſignificat, *tom.* 1. 217.

P

P*Adovano Annibale* organiſta, *tom.* 2. 253.

Παίγνια, burle, o ſcherzi, *t.* 2. 189.

Paleſtrina Giovanni Pier Luigi, ſue modulazioni, *tom* 2. 42.

Pandura diharmonia, ſeptem vel octo nervis inſtructa, *tom.* 1. 69.

Pandurium tetrachordum, un violino, *tom.* 1. 117.

Panharmonia, maſſima conſonanza, nella quale entrano tutte le conſonanze, *tom.* 2. 109.

Pantomimi, quali foſſero, *tom.* 2. 75. 195. pantomimi veteres hiſtrioniam cum orcheſtice miſcuerunt, *tom.* 1. 165.

Παντόμιμος, in Latino hiſtrio, (pantomimo) *tom.* 2. 176.

Παρακαταλογαὶ, cadenze inſolite, inventate ſecondo Plutarco da Archiloco poeta, e muſico antico, *tom.* 2. 69.

Paranete, penemedia, ♮ *mi*, acuta, *tom.* 1. 210.

Paranete diezeugmenon, penultima diſiunctarum, *d*, *la*, *ſol*, *re*, acuta, *ibid.*

Parhypate hypaton, peninfima infimarum, *D*, *la*, *ſol*, *re*, grave, *ibid.*

Parhypate meſon, peninfima mediarum, *F*, *fa*, *ut*, grave, *ibid.*

Parhypatoidum chordae, ideſt ſecundarum chordarum in ſingulis tetrachordis, *tom.* 1. 213.

Parodie, quali ſiano, *tom.* 2. 3. 4.

Parole, e verſi che ſi cantano, qualità che devono avere, *tom.* 2. 16.

Partecipazione, quale ſia, dimoſtrata dal Zarlino e dal Salinas, di due ſorti, *tom.* 1. 370.

Parti cantanti di ſoprano, contralto, tenore, e baſſo, loro proprietà diſtinte, *tom.* 2. 241.

Partitio harmonica veterum qualis fuerit, *tom.* 1. 57.

Paſquinus Hercules peritiſſimus phyſaultes, *tom.* 1. 105.

Paſſaggi, ed altri ornamenti del canto,

to, chiamati neume nel canto piano, *tom.* 2. 69. passaggi de'cantori, e loro difetti, *t.* 2. 134. quanto disdicevoli, *tom.* 2. 246.
Pastorale, appresso i Greci dramma satirico, sue qualità, *tom.* 2. 15.
Patavina, vulgo *Padovana*, & corrupte *Pavana*, Hispanice *pavaniglia*, *passamezzo*, sorta di melodia, o arie per il suono, e per il canto praticate nel secolo XVI, e XVII. *tom.* 1. 54.
Patricii Francisci de veteri musica iudicium, *tom.* 1. 97. de usu variarum specierum diatonici & chromatici sententia, *tom.* 1. 141. eiusdem discussiones peripateticae, *t.* 1. 143.
SS. Patrum invectivae in theatrales ludos, & praecipue S. Cypriani & Tatiani, *tom.* 1. 168.
Paxilli iugo citharae infixi, quibus chordae adnectebantur, *tom.* 1. 27.
Pecci Tommoso compositore della musica di madrigali, *tom.* 2. 260.
Pecten citharicus qualis fuerit apud Graecos, ex qua materia, ut apud Virgilium, *tom.* 1. 47. eius usus ex Silio, & Persio, *ibid.* an a plectro differret, & eius forma & usus, *tom.* 1. 39. 40. 41.
Pentecaedecachordum, series ex duabus octavis composita, *tom.* 1. 206.
Pentechordum, series quinque vocum, vulgo (quinta) & quatuor intervallorum, *tom.* 1. 205.
Peone, e trocheo, nome di piedi, e movenze ritmiche, *t.* 1. 293. 294.
Peri Iacopo Fiorentino lodato, *t.* 2. 65. 251. compositore e cantore famoso, discepolo di Cristoforo Malvezzi nell' instrumento di tasti, *tom.* 2. 24.
Περιηχῶντες, luoghi circumsonanti, ne' quali la voce rigirandosi intorno, nel mezzo arriva debole, e non ben distinta, *tom.* 2. 138.
Per legem temporum servabat, ut apud Quintilianum, *tom.* 1. 43.
Petauristae, quelli che fanno le forze, *tom.* 2. 191.
Petronii satyrici de veterum diligentia testimonium, *tom.* 1. 99.
Philolai Crotoniatae tres libellos quanti Plato coëmerit, & paucos Speusippi libros Aristoteles, *tom.* 1. 170.
Phonascia proprios nullos scriptores hodie habet, *tom.* 1. 143. qual musica fosse, *tom.* 2. 133.
Phorminx an idem cum cithara fuerit, *tom.* 1. 11.
Phrygius modus, totus alacer, atque enthusiasticus, *tom.* 1. 51.
Phthongi, Italice (tasti) apud Gallos (touches), *tom.* 1. 35.
Physaulorum hodiernorum (organi) praestantia, *tom.* 1. 115. 116.
Physiologia musicae disciplinae vetus ac recens, *tom.* 1. 134.
Pignorius Laurentius in commentariis de servis, complures fibulas exhibet, *tom.* 1. 148.
Pittagora con la musica sanò li ubriachi, *tom.* 2. 240. come dalla di lui vita scritta da Jamblico, si servì della varietà de' tuoni, e de' generi per moderare, e comporre gli animi e affetti de' suoi discepoli, *tom.* 1. 299. Pythagorei rhythmo masculam ac digniorem musicae partem, τῷ μέλει muliebrem assignabant, *tom.* 1. 125.
Pittura, sua mirabile simpatia, che ha con la melodia, *tom.* 1. 289.
Planipedes, loro significato, *t.* 2. 191.
Plasma, quid sit apud musicos, *tom.* 1. 159.
Platonis de musicae vi iudicium, *tom.* 1. 101. Plato etiam scientiam ac theoriam, manuum operi longe praetulit, *tom.* 1. 162. nel dimostrare la formazione dell' anima, si servì del genere diatonico, come più semplice, naturale, e sodo, *tom.* 1. 297.
Plaudite, voce che dagli Attori veniva proferita nel fine dell' azione, come dalle Commedie di Plauto, e di Terenzio si rileva, *t.* 2. 151. 194.
Plectrum a Musicis accipitur pro eo instrumento, quo fides feriuntur, ple-

plerumque eburneum, acuminatum, quando introductum, *tom.* 1. 37. 44. 45. eius vice primis temporibus caprarum silvestrium pedes adhibiti, *tom.* 1. 38. usus in pulsanda cithara & lyra ex testimonio Apuleii, *tom.* 1. 26.

Poemetti per lo più ridicolosi chiamati Ilarodie, Magodie, accompagnati dal canto, loro carattere, *tom.* 2. 183.

Poesia ristabilita da Dante e dal Petrarca, *tom.* 2. 165.

Poëtae, quo tempore excellentes fuerint, tales quoque musicos fuisse, *tom.* 1. 106.

Πολυλογία, qual sia, *tom.* 2. 221.

Polyplectrum, vulgo (un cembalo) *tom.* 1. 91. variae polyplectrorum hodie species, *tom.* 1. 115.

Pomponius Secundus tragoediarum scriptor nobilis, *tom.* 1. 126.

Pontii Tiardei Matisconensium Episcopi, sententia de sublimitate musicae, *tom.* 1. 104.

Porphyrius Optatianus poëta Constantianorum temporum, *tom.* 1. 124.

Practicorum ac theoricorum in musica differentia, *tom.* 1. 57.

Principe di Venosa D. Carlo Gesualdo lodato, *tom.* 2. 251. sue modulazioni, *tom.* 2. 42. suoi madrigali, *tom.* 2. 259. eiusdem cantiones quales, *tom.* 1. 93. scoliasma eius (vulgo madrigale) *Mercè grido piangendo*, *tom.* 1. 243. melos in diversam speciem mutatur in illis verbis, *Morrò dunque tacendo*, *ibid.*

Priori D. Luca Antonio compositor di musica in vari stili, *tom.* 2. 260.

Profasto di Pieria, che visse dopo Olimpo, aggiunse la nona corda nel grave alla citara, *tom.* 1. 291.

Pronuntiore, suo significato, *tom.* 2. 31.

Pronuntiatio vetus Latina prorsus abolita, *tom.* 1. 139.

Pronunzia delle parole quanto deve esser osservata, *tom.* 2. 245. 246.

antica, e moderna, loro diversità, *tom.* 2. 204. *seq.*

Proporzioni sopraparticolari più perfette delle sopraparzienti, *tom.* 1. 280.

Proprietà della musica Ipofrigia, Ipodoria, Missolidia, Doria, Frigia, &c. quali siano, *tom.* 2. 5. 6.

Πρόσχορδα *cantare*, quid fuerit, *tom.* 1. 43.

Proslambanomenos, idest *A, re, A, la, mi, re*, gravissima, vox apud Graecos, Latine *assumpta*, *tom.* 1. 210.

Prosodia, vulgo (mottetti) *tom.* 1. 262.

Protagonistae, deuteragonistae, tritagonistae, vocaboli Greci, loro significato, detti dai Latini, primarum, secundarum, & tertiarum partium, come si cava da Cicerone, *tom.* 2. 113.

Πρόθεσις, in che significato si adopri da Aristide Quintiliano, *tom.* 2. 210.

Πρωτότυποι, quali siano i versi così detti, *tom.* 2. 210.

Psalmodiae quaedam Ecclesiasticae, antiquissimarum cantionum pulcritudo quae fuerit, ostendunt, *tom.* 1. 141. 142. de iis Herculis Butrigarii iudicium, *ibid.*

Ψάλτης, cantore sagro Greco, *tom.* 2. 162.

Psalterium, magadis, sambuca, affinia sunt lyrae, citharae, chely, testudini, phormingi, *tom.* 1. 9. Graecum vocabulum a Ψάλλω deductum, quando, & quomodo ortum, sonus eius ad differentiam lyrae, & citharae, ex qua parte productus, *tom.* 1. 15. 16. aetate D. Hieronymi polyphthongum vocatum, etiam ex auctoritate Plutarchi, *ibid.* eius descriptio ex epistola ad Dardanum, vulgo Hieronymo tributa, *ibid.* psalterium, & sambuca in conviviis, & ludicrorum oblectamentis adhibebantur, *tom.* 1. 17. psalterium, Italice (arpa grande) *tom.* 1. 46. 53. 117.

Pseudodiapente, vulgo (quinta falsa) *tom.* 1. 241.

Ψιλὴ κιθάρισις, five psilocitharistice, quae fine voce humana folo nervorum concentu utitur, *tom.* 1. 20.
Ptolemaei, quid de eius fententia circa fecundarias confonantias Salinas cenfuerit, *tom.* 1. 120. octo chordis unifonis, totum difdiapafon (decimaquinta) ingeniofe divifit, *tom.* 1. 135. fuo inganno fecondo l'autore, *tom.* 1. 368.
Ptolemaidis Cyreneae Ifagoge in muficam Pythagoricam, *tom.* 1. 135.
Pueri quomodo exercendi in cantu; quando, & quomodo de tono, feu modo, in tonum debeant tranfire, *tom.* 1. 256. 258. 259. de genere in aliud genus, *tom.* 1. 260. & quoad modum, *tom.* 1. 267.
Πυκνὸν, valet fpiffum & denfum, quod eft pars tetrachordi chromatici, & enharmonici, *tom.* 1. 216.
Pylade pantomimo, fua ftravaganza defcritta da Macrobio, *tom.* 2. 116.
Pythiis ludis certamina mufica potiffimum adhibita, *tom.* 1. 110.

Q

Quadricinium, vulgo (compofizione a quattro) *tom.* 1. 114. chromaticum Cypriani Rorii, atque alterum Herculis Butrigarii, *tom.* 1. 115.
Quagliati Paolo Maeftro di cembalo di Pietro della Valle, fu il primo che introduffe in Roma la mufica concertata, *tom.* 2. 251. 252.
Qualità degl' Inglefi, e Spagnuoli nella fcena, *tom.* 2. 134.
Quaternio Pythagoricus, τετρακτὺς, *tom.* 1. 179
Quinta falfa o mancante, vedi *femidiapente*.
Quinte, e *quarte* dette antiftrofe, perchè corrifpondenti fra di loro, *tom.* 2. 79 alterate nel noftro fiftema parrecipato, *tom.* 1. 369.
Quintiliano Fabio, fua cognizione, e autorità fopra la mufica fcenica, *tom.* 2. 79. 80. ciufdem locus multitudinem nervorum in cithara adftruens, *tom.* 1. 172.

R

Rapfodia, o *Raffodia*, in Greco Ῥαψῳδία, qual fia, *tom.* 2. 181. *feq.* fua etimologia e fignificato, *tom.* 2. 182.
Rapfodica, in qua variorum carminum fpecies, *tom.* 1. 262.
Recitare, in quanti modi fi prenda, *tom.* 2. 31.
Recitativo, in che differifca dal rapprefentativo ed efpreffivo, *tom.* 2. 28. introdotto nel teatro da Iacopo Peri, *tom* 2. 138. canto di lui più confacevole alle Rapfodie, *tom.* 2. 184. fua proprietà, *tom.* 2. 201.
Regiftri dell' organo, come debbano difporfi per ridurli ad efprimere i quattro principali tuoni degli antichi Greci, *tom.* 2. 50. 51.
de Reliquiis Chriftianorum apud Mahumethanos, & de Reliquiis Ethnicorum apud Chriftianos, opus ab auctore inceptum, *tom.* 1. 194.
Rhythmica facultas a prifcis exactiffime tradita, a recentibus vix leviter delibata, *tom.* 1. 136. fcriptores aliquot eiufdem, *ibid.* de rhythmica muficae parte, & de mufica antiqua par opus ab auctore meditatum, *tom.* 1. 195.
Rhythmifmus, rhythmorum ufus ac modus, vulgo (l'ufo, e la pratica de tempi muficali) *tom.* 1. 125.
Ribega. vedi *Vielle*.
Rime, loro abufo, parere del Minturno, *tom.* 2. 20.
Rinuccini Ottavio leggiadriffimo poeta, drammi da effo compofti, *tom.* 2. 24. 27. recitativo introdotto da effo nel teatro, *tom.* 2. 138.
Ritmo, e *melos*, loro qualità nella mufica, *tom.* 2. 99. definizione del ritmo fecondo Ariftide Quintiliano, varie fpecie fecondo Platone, *tom.* 2. 234. fua proprietà fecondo Ariftotile, *tom.* 2. 240. 245. ritmo, e ritmo-

ritmopeia, quali siano, loro descrizione, *tom.* 2. 204. rhythmus, numeri musici, *tom.* 1. 82. ex tribus rhythmorum generibus duo tantum usurpantur, *tom.* 1. 142. rhythmus exultans, ac saltatorius, *tom.* 1. 153.

Rore Cipriano insigne compositor di musica del XVI. secolo, lodato *tom.* 2. 259. madrigali da esso posti in musica, *ibid.* sue modulazioni, *tom.* 2. 42. suo madrigale cromatico, *tom.* 1. 295.

Roscio musico eccellente in Roma, sua provvisione, *tom.* 1. 109. *tom.* 2. 236.

Rospigliosi Monsignor Giulio, sua rappresentazione di S. Alessio, *tom.* 2. 15.

S

S. indicat semitonium, *tom.* 1. 215.

Sabinianorum & Proculianorum sectae in iurisprudentia veteri, *tom.* 1. 108.

in Sacrificiis Graecorum, usque ad aetatem Plutarchi, νόμοι αὐλητικοὶ, sive tibiales usurpati fuere, *tom.* 1. 270.

Saeculum quartumdecimum quale fuerit, & de eo Tassonii iudicium, *tom.* 1. 94.

Sagorum species fibulatoria apud Trebellium Pollionem, *tom.* 1. 148.

Sala nel Palazzo Ducale di Mantova risonante, *tom.* 2. 171.

Salinae Francisci Hispani locus de usu secundarum consonantiarum apud antiquos, *tom.* 1. 120. Salinas & Zarlinus potiora quaeque ab antiquis mutuati sunt, *tom.* 1. 135. opinio quaedam Salinae reiicienda, *tom.* 1. 107. sua opinione circa le divisioni degli antichi, *tom.* 1. 284. 285. suo errore sopra la Messa di Giovanni Moutone, *tom.* 1. 306. 307. dottissimo, lodato, *tom.* 2. 42. 206. divisione uguale disapprovata da esso, *tom.* 2. 40.

de Saliis a Numa Pompilio institutis, *tom.* 1. 168.

Salmodia de' Greci, necessaria a conservarsi, *tom.* 2. 161.

Saltare tragoedias, come debba intendersi, *tom.* 2. 94.

Saltationum, idest hyporchematum vernaculorum varietas a patriorum carminum diversitate potissimum pronanat, *tom.* 1. 137.

Salti due di terza minore ascendenti, loro proprietà, *tom.* 2. 77.

Sambuca, alias *sabecca*, apud Graecos σαμβύκη, cuius vocabuli origo a Syris, vel Phoenicibus, triangulum instrumentum est, parum diversum a psalterio, *tom.* 1. 18. Italice arpa piccola, *tom.* 1. 46.

Sanctius Leo Senensis Soc. Jesu sacerdos eruditissimus, ac peringeniosus, *tom.* 1. 154.

Sappho poëtria Mixolydiae harmoniae inventrix, *tom.* 1. 105. 203. eius poësis, ut eximium venustatis specimen, a Demetrio Phalereo proponitur, *tom.* 1. 151.

Scaligeri opinio in Manilianis lectionibus chelyn cum cithara potius quam cum lyra confundit; eius sententia exactius perpensa, *tom.* 1. 13.

Schuit Cornelio organista d'Olanda, *tom.* 1. 304.

Scienze e arti liberali risuscitate, *tom.* 2. 165.

Scoliasmata, madrigales, *tom.* 1. 262.

Scommessa fatta in Roma da D. Niccola Vicentino con D. Vincenzo Lusitano, *tom.* 1. 288.

Scriptorum rei musicae veterum recensio, *tom.* 1. 83. 84. 85. 86. veterum comparatio cum semiantiquis, & cum recentibus, *tom.* 1. 86. praestantiores rei musicae scriptores veteres recentioribus, *tom.* 1. 107.

Sectarum quarumdam in re musica nomina, *tom.* 1. 107.

Σημαιογραφία, intavolatura della musica Greca, *tom.* 2. 162. eius hodier-

diernus modus, antiquo est aptior, *tom.* 1. 160.

Semiantiqua organa rudia & impolita fuerunt, *tom.* 1. 171.

Semitonium tetrachordi, quare non sit aequale semitonio pentechordi, *tom.* 1. 62. paullo amplius est toni dimidio, (loquitur auctor de semitonio maiori) *tom.* 1. 205. semitonium minus $\frac{25}{24}$, *tom.* 1. 262. semituono del sintono (detto maggiore) in proporzione $\frac{16}{15}$ maggiore di un comma del limma semit. minore Pitagorico in proporzione di $\frac{256}{243}$, *tom.* 1. 280. modo facile di dividere il semituono proposto dall' autore, *tom.* 1. 281. semituono massimo in proporzione di $\frac{135}{128}$, *tom.* 1. 383. 384.

Senecae locus de pantomimia, *tom.* 1. 167.

Sermo melodicus duabus ex rebus conflatur, *tom.* 1. 136.

Sesquiquarta $\frac{5}{4}$, cioè terza maggiore, non fu ricevuta dagli antichi per consonanza, *tom.* 1. 367.

Sesquiquinta $\frac{6}{5}$, cioè terza minore, non fu ammessa tra le consonanze dagli antichi, *tom.* 1. 367.

Sibylla Erythraea inventrix lyrae triangularis, *tom.* 1. 26.

Siciliani, loro flebili canti, se in essi vi sia frammischiato il genere enarmonico, *tom.* 1. 301. 302.

Signa, seu accidentia musicorum practicorum indicant, non mutationem generis, sed toni, seu modi, *tom.* 1. 69.

Sinalephe, collisione delle vocali, *tom.* 2. 216.

Sintono di Didimo, e di Tolomeo, secondo l'autore, loro descrizione, qualità, paragone, e differenza, *tom.* 1. 350. seq. più degli altri sistemi s'accosta alle nostre cantilene, *tom.* 1. 372. 373. sintono di Didimo migliore di quello di Tolomeo, *tom.* 2. 235.

Socrate con la musica sanò uno spiritato, *tom.* 2. 240.

Sonum psalterii meliorem quam citharae autumat D. Hieronymus, *tom.* 1. 17. sonus echeus quomodo producatur in lyra, cithara, aliisque similibus instrumentis, *t.* 1. 18. in Lyra Barberina soni qualitates & proprietates quaenam sint, *tom.* 1. 53. vehementiores auribus musicorum officiunt, *tom.* 1. 100. an gravium acutorumque sonorum commistio energiae cantuum officiat, *t.* 1. 126. suoni e arie variati, secondo la qualità delle favole, e delle persone, *tom.* 2. 118. perchè si odono più di notte che di giorno secondo Plutarco, *tom.* 2. 137. suono che accompagna il parlare scenico, *tom.* 2. 117. come possa accordarsi con la voce di chi parla, *tom.* 2. 120. 121. suono degli strumenti in quanti modi si suole adoperare, *tom.* 2. 252.

Soprani castrati quando introdotti, *tom.* 2. 256.

Soriano Francesco, sue qualità nel comporre di musica, *tom.* 2. 129.

Soto P. Francesco dell' Oratorio cantore in Roma, *tom.* 2. 256.

Species consonantiarum quaenam sint, *tom.* 1. 250.

Speroni Sperone, sua Canace come composta, *tom.* 2. 17.

Spettacoli scenici nelle feste dell'antica gentilità, *tom.* 2. 160.

Spissum non repetitur in diatonico, *tom.* 1. 216.

Sponde, o spondiasmo, intervallo di tre diesis all' insù, o salendo, *tom.* 1. 312. di lui esempio, *tom.* 1. 314.

Stella, *& Fabius Columnae* Neapolitani plurimum in studio harmoniae versati, *tom.* 1. 58.

Stella Scipione Napoletano, imitatore di D. Niccola Vicentino, in qualche cosa differente, *tom.* 2. 39. 43.

Stile madrigalesco, suo concento languido e snervato, *tom.* 2. 221.

Stratonici citharoedi festivum dictum, *tom.* 1. 104.

Strumenti con due, tre tastature, *tom.* 1.

tom. 1. 326. monarmonil, minarmonii, polyarmonii, panarmonici, o pentarmonici, *ibid.* figure di tali strumenti e tastature, *tom.* 1. 327. 328 329. strumenti da fiato varii, e loro qualità, *tom.* 2. 106.

Σύγγραμμα, compositio, liber, *tom.* 1. 161.

Syllabae ex hymno D. Ioannis *Ut queant laxis &c.* a Guidone Arretino in musica invectae, *tom.* 1. 235. quid de hoc senserint Franchinus, & Guido Pancirolus, *tom.* 1. 236. multas continent difficultates atque ambages, *tom.* 1. 239. *seq.* earum loco ante Guidonem Arretinum erant in usu primae septem litterae alphabeti, *tom.* 1. 244. demonstrantes tonos in cantu psalmodiae, neanes, neane, & nana, *ibid.* aliae syllabae in Germania inventae loco syllabarum Guidonis, *tom.* 1. 245. earumdem defectus, ab auctore correcti, *tom.* 1. 246. syllabae Graecorum τῶ, τᾶ, τῆ, τὶ, & earum usus, *tom.* 1. 248. le sillabe secondo l'autore non si proferivano su gl'intervalli particolari dell'enarmonico, *tom.* 1. 302. sillabe brevi, e lunghe, e loro varie sorte secondo Mario Vittorino, *t.* 2. 204. esempi pratici, *tom.* 2. 217. *seq.*

Symphonia, & eusymphonia quid differant, *tom.* 1. 90. sinfunia è un mescolamento di canto, e di suono, *tom.* 2. 240.

Symphoniaci veterum plerique servi erant, ideoque in officio contineri magis poterant, *tom.* 1. 148.

Symphoniurgia minime operosa est aut difficilis, *tom.* 1. 164. symphoniurgia, idest contrapunctum, *tom.* 1. 264.

Symphoniurgus, barbare dictus compositore, componista, contrappuntista, *tom.* 1. 123.

Συναφὴ, Latine *coniunctio* duorum tetrachordorum, *tom.* 1. 208. dicitur etiam b. rotundum, *tom.* 1. 239.

Syncatalogae, clausulae, vulgo (cadenze) *tom.* 1. 90. 255.

Συνηχοῦντες, luoghi che aggiungono forza alla voce, *tom.* 2. 138.

Synecphonesis, prolatio eiusdem vocis a pluribus simul facta, *tom.* 1. 128.

Synemmenon, congiunto, *tom.* 1. 312.

Systaltica musica, cioè mesta, si confà meglio col cromatico, *tom.* 1. 298.

Σύστημα, Latine systema, quid sit, *tom.* 1. 205.

Systema commune, maximum, scilicet perfectum, vulgo (la gamma o scala di musica) *tom.* 1. 116. ex duabus diapason compositum, *tom.* 1. 205. eius diagramma cum Graecis Latinisque vocabulis, *t.* 1. 210. eiusdem dispositio & nomenclatura ad exemplar veteris lyrae processit, *tom.* 1. 206. organorum longiora systemata, quam humanae vocis, *tom.* 1. 207. omne harmonicum systema, sive diatonicum, sive chromaticum, sive enarmonicum, coniunctum vel disiunctum, idem semper est, *tom.* 1. 208. 209. componitur ex duobus tonis separatis, & quatuor tetrachordis, *tom.* 1. 210. organorum perfectiorum, quatuor octacordis compositum esse solet, *tom.* 1. 212. maximum trium generum, divisum in quadraginta octo dieses, *tom.* 1. 218 systema Guidonis Arretini quantum differ a Graecorum veteri systemate, *t.* 1. 238. sistema antico di quante corde fosse composto, *tom.* 1. 367. de nostri tempi, alcuni accidenti che accadono nel porlo in pratica, *tom.* 1. 372.

T

T. indicat tonum, *tom.* 1. 215.

T.
T. indicat ditonum, *ibid.*

T.
S. indicat trihemitonium, *ibid.*

Tabernarie, ſorte di commedie, quali foſſero, *tom.* 2. 191.

Taciti Cornelii locus de ambitu pantomimorum coërcito, *tom.* 1. 168.

Talete muſico, ſua dolce maniera di cantare deſcritta da Platone, *tom.* 2. 240.

Tarditi Paolo Romano lodato, *tom.* 2. 251. 252.

Taſis, τάσις, ſoni tenſio eodem tenore procedens, *tom.* 1. 160.

Taſtatura, ſua diviſione per eſprimere i modi o tuoni, e i generi, *tom.* 2. 52. *ſeq.*

Tavola delle conſonanze, *tom.* 2. 60. 61. ſpiegazione della ſuddetta tavola, *tom.* 2. 62. 63. tavole, in cui ſi eſpongono i tuoni maggiori e minori diviſi in varii ſemituoni, e dieſis, *tom.* 1. 383. 384. tavola di tutti i concenti pieni, che ſi poſſono fare a cinque, *tom.* 1. 399.

Tavolaccio Stefano organiſta della Madonna del Popolo in Roma, *tom.* 2. 253.

Taxilli, taſti de cembali, *tom.* 1. 91.

Teatri antichi magnificentiſſimi, e capaci di molte migliaia di perſone nelle città Greche, e Romane, *tom.* 2. 169. come fabbricati, loro magnificenza, *tom.* 2. 136. quello di Pompeo fu il primo ſtabile, *ibid.* più celebri di Roma furono quelli di Pompeo e di Marcello, *ibid.* di Scauro al riferire di Plinio capiva ottantamila perſone, *ibid.* teatri di mattoni, di loro veſtigie in molti luoghi, ſingolarmente in Otriculi, *tom.* 2. 171.

Teleſia Tebano coetaneo di Ariſtoſſeno, ſua muſica qual foſſe, *tom.* 2. 26.

Temperatura in tonis habentibus mediam quandam proportionem inter ſeſquioctavam & ſeſquinonam conſiſtit, *tom.* 1. 61. teſtudinum ac violarum cur clavichordiis non conveniat, de utraque iudicium, *ibid.* lyrae, novum genus excogitatum ab auctore, *tom.* 1. 63. *ſeq.*

Terenzio, ſua autorità di quali tibie ſi ſerviſſero nelle commedie, *tom.* 2. 118. 119.

Τερετίζειν, teretiſſare, *tom.* 1. 161. 247. 248.

Terpandrum nomorum lyricorum auctorem facit Suidas, *tom.* 1. 10. lyrae addita unica chorda explevit diapaſon, *tom.* 1. 206.

Tertulliani teſtimonio probatur, quod organa phyſaulica, & hydraulica veterum, diverſitate harmoniarum hodiernis praecellebant, *tom.* 1. 171.

Terze maggiori e minori, loro proprietà, *tom.* 2. 79 terze e ſeſte diſſonanti nel genere diatonico diatonico, o Pitagorico, *tom* 2. 101. terza maggiore Pitagorica che creſce d'un comma $\frac{81}{80}$ *ibid.*

Teſtudo, un liuto, *tom.* 1. 56. 53. 117. teſtudinum teſtae, Pauſaniae aetate, ingentis magnitudinis, *tom.* 1. 35. earum phthongia aliud iugamentum interſeritur, ut ſuper hiſce chordis *G*, *C*, *F*, *D*, ſemitonium minus hoc ſigno ※ notari ſolitum reperiatur, *tom.* 1. 63.

Tetartemoria, toni quarta pars, *tom.* 1. 220.

Tetrachordum, ſeries quatuor vocum (vulgo quarta) & trium intervallorum, *tom.* 1. 205.

Tetrachordi diezeugmenon chordae ſunt ♮ *c*, *d*, *e*, acutae; & dicitur tetrachordum diſiunctum, *tom.* 1. 210. 211.

Tetrachordi hypaton chordae ſunt ♮ *C*, *D*, *E*, *I*, graves, *tom* 1. 210. 211. in diatonico, chromatico & enharmonico genere intervalla, *tom.* 1. 214. 215.

Tetrachordi hyperbolaeon chordae ſunt

sunt *e*, *f*, *g*, *aa*, acutae, & dicitur excellentium, *tom.* 1. 210. 213.

Tetrachordi mese chordae sunt *E*, *F*, *G*, *a*, & dicitur mediarum, *t.* 1. 210.

Tetrachordi synemmenon chordae sunt *a*, *b*, *c*, *d*, & dicitur coniunctarum, *tom.* 1. 209. 210. 211.

Thamira Tracio, uno de' più antichi musici, poeta, e sonatore di cetra, *tom.* 2. 105.

Θήρανδρος, osservazione di Vittorino su di tal voce, *tom.* 2. 204.

Thesis, θέσις, altera rhythmi pars, in qua pes manusve dimittitur (il portare, o battere della battuta) *tom.* 1. 143. *tom.* 2. 210.

Thymele, palco particolare, ove stavano i sonatori degli antichi, *tom.* 2. 108.

Tibiae, varia ipsarum genera, *t.* 1. 156. veterum insignis varietas, ac multiformis usus; ex diversis rebus parabantur, praecipue ex Graeca arundine, *tom.* 1. 169. 170. in iis fabricandis, ac praeparandis supra modum veteres diligentes fuere, ex Theophrasto, & Plinio, *ibid.* Ismenias septem talentis tibias quasdam coëmit, ex Luciano, *ibid.* antiqui geminas tibias uno spiritu scite inflabant, *ibid.* apud antiquos varietas atque excellentia hodiernis physanlis praestabat, *ibid.* multae species ab Auctore visae apud Philarchum Virgilianum, *t.* 1. 171. tibie Frigie, poco diverse da' nostri pifferi, o dolzaine, *tom.* 1. 100. pitauliche simili ai nostri flauti, o flauti dolci, *tom.* 2. 105. coriche, o corauliche simili ai pifferi, o dolzaine, *ibid.* più soave la tibia della lira, *tom.* 2. 106. tibiis paribus, imparibus, Serranis agebantur comoediae, ex Diomede, *tom.* 2. 156. choraulicae, usate nei cori, *ibid.* & 178. pythaulicae, usate nei cantici, *ibid.*

Tibicina ars olim apud Graecos, praecipue Thebanos floruit, item apud Tuscos, Romanos, aliosque populos, *tom.* 1. 155. hodie ferme obsolevit, *tom.* 1. 154. veterum aliquot insignium tibicinum nomina, *tom.* 1. 155.

Tibicinae apud antiquos multae, *t.* 1. 159.

Timotheus Milesius citharoedus nonam chordam adiecit lyrae, *tom.* 1. 21. autore del cromatico, per decreto e sentenza de' Lacedemonii bandito, *tom.* 1. 292. 307.

Timotheus Thebanus tibicen a nonnullis cum Timotheo Milesio citharoedo confunditur, *tom.* 1. 102. 103.

Tito Livio dimostra quando, e come fosse introdotta in Roma la musica scenica, *tom.* 2. 148. 149.

Tonorio di Gaio Gracco Tribuno della plebe, descritto da Cicerone, e Quintiliano, *tom.* 2. 124. 125.

Tonorium, o *Tonarium*, o *Phthongarium* degli antichi simile al nostro tuono corista, *tom.* 2. 125.

Tragedia, secondo Aristotile, accompagnata dal ritmo, dall' armonia, e dal verso, *tom.* 2. 117. tragedie, e commedie, se si rappresentavano col canto, o senza, *tom.* 1. 145. se in tutta l'azione, o in parte, *tom.* 2. 146. 147. parte recitate col canto, e parte senza, *tom.* 2. 152. varie opinioni, *tom.* 2. 171. *seq.* autorità di Tito Livio, *ibid.* qual fosse la musica, *t.* 2. 164. come rappresentate dagli antichi, *tom.* 2. 163. antiche, loro vari vocaboli, *tom.* 2. 170. non in tutto si cantavano, *tom.* 2. 192.

Tragicommedie, mezzane fra la tragedia, e la commedia; qual musica vi si adatti, *tom.* 2. 14.

Tragoedimata, idest cantilenae, secondo Luitprando Pavese, *t.* 2. 193.

Τραγῳδεῖν, idem ac μέλπειν, cantare assolutamente, *tom.* 2. 176. 193.

Τραγῳδήματα, cantilene, *ibid.*

Τραγῳδηταὶ, cantori, *ibid.*

Τραγῳδοὶ, fin da' tempi di Arriano Stoico chiamavansi da' Greci i cantori semplici, *tom.* 2. 194. 195.

Tra-

Trahere, & *probare*, quid significarent, *tom.* 1. 43. 44.

Trasillo antico musico, suo trattatello di musica esistente nella libreria Vaticana, *tom* 1. 286.

Tremolamento di voce non è da usare, *tom.* 2. 72.

Trihemitonium (vulgo semiditonus) & tertia minor, *tom.* 1. 90.

Trigonum, instrumentum parum diversum a sambuca, aequis lateribus compingebatur, *tom.* 1. 19. eius figura, *ibid.*

Trilli che si possono usare nell' enarmonico, *tom.* 1. 302.

Trimetro, di tre misure, *tom.* 2. 210. 211.

Trite hyperbolaeon, tertia supremarum, *g*, *sol*, *re*, *ut*, acuta, *tom.* 1. 210.

Trite synemmenon, tertia coniunctarum, *c*, *sol*, *fa*, *ut*, acuta, *tom.* 1. 210.

Tritono, intervallo, di tre tuoni composto, come debba usarsi, *tom.* 1. 78. 79.

Troparia, τροπάρια, sacrae quaedam apud Graecos cantiones, *t.* 1. 139.

Tuba ductilis (vulgo il trombone), *tom.* 1. 158.

Tuoni, o modi antichi variati alquanto nell' ordine dal Zarlino, *tom.* 2. 38. prima di Carlo Magno erano quattro, e al di lui tempo furono accresciuti fino a otto, *ibid.* loro nomi Greci, *ibid.* posizione degli antichi varia da quella dei moderni, *t.* 2. 38. 39. 41. tuoni Iastio, Dorio, Frigio, quanto distanti l'uno dall'altro, *tom.* 2. 42. Ipolidio, sua proprietà, *tom.* 1. 226 *tom.* 2. 78. 151. 152. generali, principali, ed antichi, sono il Dorio, Frigio, Lidio, e Missolidio, loro specie di diatessaron, e di diapente, *tom.* 2. 227. loro cadenze essenziali, *tom.* 2. 230. avevano ognuno il verso appropriato, e lo strumento, *tom.* 2. 238. loro posizione, *ibid.*

Tuono chiamato dagli antichi armonia, *tom.* 2. 238.

Tonus disiunctivus dicitur *a*, ♮, & *d*, *e*, *tom.* 1. 209. tonorum quindecim notas per tria genera breviter exposuit Alypius Graecus scriptor, *tom.* 1. 219. de tonorum dispositione quaedam observationes, *tom.* 1. 230. *seq.* primigeniorum proprietates, syllabae in unoquoque trium generum expositio, *tom.* 1. 254. eorum distantia, *tom.* 1. 255. Dorius in singulis locis commodior, & ut vocant, choricus (vulgo corale), *tom.* 1. 256. della disgiunzione comune a tutti tre i generi, come per testimonio di Aristosseno, e per altre ragioni addotte dal Buttrigari, *tom.* 1. 289. 290. loro natura e proprietà, *tom.* 1. 301. disgiuntivo attribuito a Pitagora da un autore innominato, citato dal Bulengero, *t.* 1. 310. 311. tuoni antichi di quante corde fossero composti, *tom* 1. 367. tuono, o modo Frigio più alto un tuono del Dorio, *tom.* 1. 377.

Tusci & Romani veteres rei musicae addictissimi, *tom.* 1. 104.

Tyrrhena tibia apud Pollucem quid sit, *tom.* 1. 121.

V

de *Valle Petri* Patricii Romani, polyplectrum triarmonium, *tom.* 1. 176. pandura panarmonia, *ibid.*

Vasi detti *echei*, usati ne' teatri antichi, alcuni di metallo, altri di terra cotta, da' Latini detti *dolia*, *tom.* 2. 138. come disposti, acciò accrescessero il suono e la voce, *ibid* erano corrispondenti ai sistemi de' tre generi armonici dei Greci, *ibid.* loro disposizione ed effetto, *t.* 2. 139. proporzionati alla grandezza del teatro, *ibid.* loro accordo, *tom.* 2. 140. secondo Vitruvio corrispondevano in diapason (ottava) diapente (quinta) diatessaron (quarta) *tom.* 2. 144. loro

loro forma secondo il P. Bonaventura Cavalieri, e secondo l' Autore, *tom.* 2. 142. 143.
Velum hostiarium, velo, o tenda, che copre la scena, *tom.* 2. 120.
Versuum vernaculorum pulcherrimae species contemptissimis antiquorum respondent, *tom.* 1. 137.
Veteres minime utebantur diatonico diatoniaeo, *tom.* 1. 122. omnibus tribus generibus melodiarum utebantur, ac pluribus etiam aliis speciebus, *tom.* 1. 141. ab arsi rhythmum auspicabantur, nos a thesi, & utra ratio commodior, *tom.* 1. 143. veteres oratores, immo principes phonascis utebantur, *ibid.* post Antigenidam plasmate in tibiis utebantur, *tom.* 1. 159. theoriam praxi anteferebant, *tom.* 1. 162.
Vibratio, Italice (trillo) *tom.* 1. 52. *tom.* 2. 71.
Vibratiunculae, trilli, tremoli, *tom.* 1. 119.
Vicentino D. Niccola tentò di rinnovare i tre generi antichi di musica, ma in vano, *tom.* 2. 38. divise il tuono in cinque parti, *tom.* 2. 40. de musicae genere enharmonico agens, illud miris difficultatibus, ac tenebris obfuscavit, *t.* 1. 57. de eo iudicium, *tom.* 1. 91. sua divisione disapprovata, *tom.* 1. 282. 296. sue opinioni non approvate, *ibid.*
Vielle, strumento così chiamato dai Francesi, dai Latini lyra mendicorum, e dagl' Italiani ghironda, o ribega, *tom.* 2. 106.
Villanelle, cantionis genus inter monodias monostrophasque cantiunculas, & scoliasmata medium, *t.* 1. 264.
Viole diarmoniche, di due armonie o tuoni; mutazioni in esse fatte dall' Autore, *t.* 1. 377. *seq.* ridotte per praticare i generi, e i modi dell' antica musica; e quanto utile sia tale invenzione, *tom.* 2. 45. *seq.* viole, e violini si accostano assaissimo alla voce umana, *tom.* 2. 107.
Vitalianus Pontifex musicae peritissimus, organa in Ecclesiam, ut ferunt, introduxit, *tom.* 1. 272.
Vitruvio, di lui passo sopra i vasi echei spiegato, *tom.* 2. 140. 141.
Vocali musicalmente intonate dai sacerdoti Greci per sentimento di Demetrio Falereo, *tom.* 2. 85.
Voce, o tuono che conviene assegnarsi a ciascun personaggio, *tom.* 2. 85. voce, o suono ove più risuoni, *t.* 2. 137. vox gallulascens in transitu virilitatis, *tom.* 1. 148.
Voci umane non estendersi più che al numero di quindici, *t.* 2. 141. voci, e suoni gravi, medii, e acuti, loro proprietà, *tom.* 2. 240. elegantior vocum expressio Florentiae primum audita est; eamque Loretus in urbem intulit, *tom.* 1. 137. voces extra diapason sunt repetitiones earum, quae intra diapason continentur, *tom.* 1. 207.
Ursino Fulvio, suo libro esistente nella Vaticana, ove sono disegnati vari bassirilievi, in uno de' quali si vede un sonatore, o sonatrice di flauto in una scena comica, *tom.* 2. 119.

X

X *Signum* lichani enarmonici, *t.* 1. 216.
Xenophilus Pythagoricus, Aristoxeni magister, *tom.* 1. 120.

Y

Y Παγωγεὺς, & ὑπαγώγιον, apud Ptolemaeum quid significent, *tom.* 1. 34.
Ὑπάρχουσα, suo significato, *t.* 2. 182.
Ὑποκριταὶ, ballo de' pantomimi, che cominciò ne' tempi di Augusto, *tom.* 2. 94.
Ὑποθέσεις, suo significato, *t.* 2. 189.

Z

Z

Zarlino Giuseppe maestro di cappella di S. Marco di Venezia lodato, *tom.* 2. 42. suo parere intorno ai generi introdotti da D. Niccola Vicentino, *tom.* 2. 39. corde de' tuoni, da esso praticate, non approvate, *tom.* 2. 230. Zarlinus, & Salinas quantum laboraverint in sectione monochordi, & eruendo e tenebris enarmonico, & chromatico genere, *tom.* 1. 58. diatessaron perfectis consonantiis adscripsit, *tom.* 1. 90. Zarlinus, & Galileus veterum cantica simplicia, & uniformia fuisse crediderunt, *tom.* 1. 114. Zarlini, & Galilei super communi diatonici specie dissensio, *tom.* 1. 122. opinione del Zarlino intorno l'enarmonico, e 'l cromatico non approvata dall'Autore, *tom.* 2. 293.

AP-

A P P E N D I C E
A' TRATTATI DI MUSICA
DI GIO. BATISTA DONI.

AP-

APPENDICE A' TRATTATI DI MUSICA DI GIO. BATISTA DONI CONTENENTE UNA NUOVA OPERETTA *DEL MEDESIMO* SULLA MUSICA SCENICA.

L'EDITORE A CHI LEGGE.

La Musica Scenica è la più difficil parte di una tal facoltà se si riguardi il modo, col quale la maneggiaron gli antichi. Pochi, e sparsi tratti, che ne rimangono ne' loro scritti richiedevano l'opera di un grande ingegno, che fosse atto a cavarne sistema, e che alla vasta erudizione, che si ricerca per tali spogli accoppiasse ciò che di rado s' incontra, una franca intelligenza della Greca lingua, ed una somma perizia nella Musica. Concorsero tà fatti requisiti nella persona dell'immortale Gio. Batista Doni, il quale prima di tutti ne formò un compito Trattato, riducendo a dimostrazione ciò, che co' precetti insegnava. Quest' Opera pervenne alle mani del Signor Proposto Gori, e ne ordinò l'edizione, colle altre Opere del Doni. La stampa di questo Trattato era condotta alla pagina 96. quando il Signor Gori venne in cognizione, che il Doni posteriormente riassumendo la materia, ne aveva composto un più ricco, e diffuso. Lo cercò, lo rinvenne, e lo fece imprimere al principio di questo Tomo, lasciando sospesa la continuazione del primo, ma con animo di farne qualche uso. Io son succeduto nei suoi sentimenti, e sono stato consigliato da Persone di molto valore a compierne l' edizione, e riporla in fine di questo Tomo. Dei gran Pittori si apprezzano ancora le bozze, quantunque imperfette delle loro grandi opere, raccogliendosi da quelle la verità di un concetto, e come prima nasca dalla fantasia, e come poi collo studio si vada sviluppando verso la perfezione. Con questo consiglio medesimo ho unito in questo corpo anco il primo embrione della Lira Barberina, sebbene in paragone della stess' opera più studiata, potrebbe sembrare cosa manchevole. Parecchi tratti però si trovano nel primo lavoro, che non sono nel secondo, e questi non dovevano perire. Ciò che nel primo è detto alla sfuggita, si amplifica nel secondo: e questo appunto è quello, che insegna a bene studiare, passando dalle proposizioni ristrette in un punto alle medesime dilatate in uno spazio più grande, e che si avvicinano all' esercizio. Io mi lusingo, che gl' intendenti di questa facoltà, mi sapranno buon grado, che io non abbia fatto perire tra gli scarti ancor questa edizione, che per la maggior parte era già fatta. Che se alcuno di ciò mi condannerà, gradisca almeno il compenso d' avergliene io presentata nel tempo stesso ancora una migliore. Per l' istesso motivo ho pensato di qui soggiungere l' introduzione, e il Primo Capitolo dell' Opera, che mancando nell' esemplare somministrato dal Sig. Gori, è stato ritrovato tra le altre carte del Doni dal chiarissimo Sig. Canonico Bandini Bibliotecario della Medicea.

INTRODUZIONE

AL TRATTATO

DELLA MUSICA SCENICA.

AVendo noi nel primo Discorso bastantemente provato, che nelle Azioni dramatiche si adoprava il canto musicale fuori de' Cori in alcune parti di esse Azioni, che si dicevano *Cantici*, e quali fossero questi *Cantici*; e in somma concluso che in una parte delle Tragedie, e Commedie si recitava semplicemente, e in un altra formatamente si cantava: in quest' altro Discorso ci sforzeremo di provare, che tale usanza merita d'essere rinnovata, come quella che è più eccellente, e nobile della nostra, e più dilettevole, e in se poi anco riuscibile, e da piacere universalmente a tutti; e conseguentemente parleremo dell' origine del cantare in scena a' tempi nostri, e dove, e per opera di chi abbia avuto principio lo stile che chiamano recitativo, e in che consista e si differenzi dall' altre sorti di melodie; e se veramente sia proporzionato alla Scena: e finalmente qual sorte di Musica vi si deva adoprare, e quali istrumenti, con alcuni precetti da osservarsi da chi vorrà perfezionare quest' arte, componendo con giudizio e diletto degli ascoltanti: e insieme diviseremo alcuna cosa delle qualità che debbono avere i Compositori, e gli stessi Cantori, e della Musica Corica parimente: accennando anco in compendio in che consista la differenza de sette tuoni antichi col modo di praticarli con incredibile frutto, e accrescimento della Musica. In ultimo discorreremo alquanto del modo di far consonanza con gli Attori che recitano senza canto.

Se nelle azioni Dramatiche interveniva il Canto, ed in quali parti.

E Cosa ricevuta da tutti, che gli antichi abbino usato qualche sorte di canto nell' azioni Dramatiche, che si rappresentavano in scena, ma in quali parti di esse ciò si praticasse, non è così facile a definirlo; e molto meno con qual sorte di Musica si recitassero, per non esserci rimasto scrittore alcuno che tratti di queste materie distintamente. E perciò è necessario a volerne aver qualche notizia di servirsi di quelli che ne hanno scritto alcuna cosa sparsamente, confrontando, ed esaminando diligentemente quello che dicono, e per via di congetture stabilire altre massime, e sequele. Il che con ogni possibil brevità m' ingegnerò di fare; senza curarmi di raccogliere in un fascio, come molti fanno per ingrossare i libri, tutto quello che si trova scritto intorno al proposto tema; ma solo quanto basta per provare il mio intento, ed illustrare questa sorte d' erudizione, che è stata fin' ora poco diligentemente trattata. Alcuni hanno avuto opinione, che i Cori soli si cantassero, dei quali è tanto

certo

certo, che ſarebbe ſuperfluo addurne prove. E ciò pare che abbino creduto univerſalmente i Comentatori della poetica d' Ariſtotile, ſino che la reſtaurazione della Muſica ſcenica comiociata quì in Firenze poche decine d' anni ſono, ha data occaſione a molti eruditi di fare un poco meglio rifleſſione ſopra le autorità che moſtrano, che non i Cori ſoli ſi cantavano. La quale par che ſia veramente l' opinione dei più moderni. Non ho trovato però neſſuno, che diſtintamente ſpecifichi in qual parte delle Azioni ſi adopraſſe il canto, e dove la ſemplice favella: anzi pure univerſalmente ſi crede, che indifferentemente ſi cantaſſero tutte intere. Non ſarà dunque pena perduta il diſingannare coſtoro, moſtrando con buone autorità in mano, che il contrario ſi faceva: e che alcune parti ſi cantavano, altre ſi recitavano ſemplicemente: e quali erano queſte e quelle. Ma per procedere ordinatamente voglio provar prima, che non ſolo i Cori ſi cantavano. Gli antichi facevano differenza tra quelli che recitavano in ſcena, comunque ſi chiamaſſero *Tragoedi*, *Comoedi*, *Hyſtriones*, in Greco ὑποκριταὶ, *Actores fabularum*, *Artifices ſcenici &c.* da quelli che intervenivano nei Cori detti in Greco χορευταὶ, ed in Latino *Chorici*: imperocchè ſervendoſi gli antichi Greci dei Cori, cioè ſchiere di uomini eſperti nel canto, e nel ballo frequentemente nelle pubbliche feſte, e ſacrifizj, molto avanti che le Tragedie, e Commedie ſi metteſſero in uſo; fu anco poi profeſſione differente quella dei Corici da quella dei Rappreſentatori ſcenichi: per chiamare con queſto nome generale tutte quelle diverſità ſopraddette d' Attori, e molt' altri che ve n' erano. Onde ſiccome il proprio ufizio di quelli è il rappreſentare o imitare, e ſecondariamente il cantare, per rendere l' imitazione più dilettevole; così per il contrario il proprio meſtiero di queſti era il cantare, e ballare, ed accidentalmente il ſomminiſtrare aiuto agli Attori ſcenichi: dico accidentalmente, perchè eſſendo il Coro κηδευτὴς ἄπρακτος un cantare ozioſo, non ſe gli dà parte alcuna nelle azioni iſteſſe che ſi rappreſentano; ma il proprio ſuo ufizio è d' approvare, o biaſimare ſemplicemente quello che ſente o vede operare, ſecondo che merita lode o biaſimo. E di quì è, che ſentendo verbigrazia macchinar qualche coſa contro il ſuo Principe, non corre ad avviſarnelo; ma ſolo deteſta ſi ſcelerati conſigli, e coſe ſimili. Sebbene dunque il Coro rappreſenta il popolo, cioè le perſone meno principali, che intervengono nell' azione, che s' induce in ſcena, e che talvolta da eſſe piglia il nome la favola iſteſſa, come le Feniſſe d' Euripide; tuttavia mi pare che il Coro tenga un luogo di mezzo tra gli Attori ſteſſi, e gli ſpettatori. E benchè talvolta s' induca qualche perſona del loro a favellare ſcambievolmente, con gli Attori principali: allora nol fa come uno del Coro, ma come uno degli altri attori: nel che ſi vede che gli antichi ebbero riguardo di non multiplicare ſenza neceſſità il numero degl' Interlocutori; benchè ſi dee credere che gran numero di perſone interveniſſe in ſcena ſenza favellare, come per accompagnamento de' Rè, ed altri gran Perſonaggi, i quali ſe compariſſero maſcherati come i Recitanti ſteſſi, non ſaprei indovinarlo, e ſimilmente de' Corici: ma crederei più preſto di nò. Non affermerei anco per certo ſe queſti mentre parlavano

con

con qualche attore, ſtavano in ſcena, o pure dal piano iſteſſo dell' orcheſtra appreſſo i Greci (che è la parte più baſſa del Teatro, fra la ſcena, ed i gradi) ovvero dal pulpito (che appreſſo i Romani era più baſſo del proſcenio, e più alto del piano dell' orcheſtra) rivolti verſo la ſcena favellavano. Queſto è ben certo che nell' orcheſtra compariva il Coro a paſſeggiare, e a danzare cantando, che anco di quì preſe il nome: perochè ὀρχεῖσθαι in Greco vuol dire ballare, e che doppo il primo atto entrava il Coro nel Teatro, non per la ſcena, ma per cima delle due porte ch' erano di amendue i lati di eſſa; ſecondo che moſtravano di venire dalla Città, o dalla Campagna. Avvertaſi dunque di non confondere queſte porte con quelle che erano nella ſcena, per dove uſcivano gli attori nel proſcenio: e proporzionatamente ſi dovea fare l' iſteſſo nei Teatri Romani, ne' quali eſſendo occupata l' orcheſtra (che come dice Vitruvio, era di minor giro che in Grecia) dalle ſedie de Senatori, ed altri Perſonaggi principali, ſuppliva il pulpito, il quale benchè fuſſe congiunto col proſcenio, era però più baſſo di ſito. Nell' iſteſſo pulpito ſi trattenevano i Sonatori, o titti, o a ſedere che foſſero: dove anco comparivano i giocolatori, come Mimi, Funambuli, *Praeſtigiatores*, *Petauriſtae*, e gli altri, che facevano gl' Intermezzi tra una azione, e l' altra, e non fra un atto, e l' altro all' uſo d' oggi. Ma in Grecia i Sonatori avevano un palco particolare detto *Thymele*, in qualche ſito dell' orcheſtra, che perciò *Thymelici* ſi dicevano, come anco i giocolatori ſopra detti. Ma il pulpito ſopra il quale recitavano gli attori ſcenichi, λογεῖον ſi chiamava dal favellare, che da molti ſi confonde con la *Thymele*. Chi deſideraſſe poi ſapere i premj che ſi davano a quegli che ſervivano al Teatro, ed a ſpeſe di chi, e come ſi facevano queſti ſpettacoli, e ſimili altre particolarità, potrà conoſcerlo da molti luoghi d' Autori raccolti utilmente dal Bulengero ne' ſuoi libri *de Teatro*. Queſto ſolo voglio accennare, che in Atene (dove più che altrove fiorirono i giuochi Teatrali) benchè alcuni Magiſtrati a ſpeſe proprie gli celebraſſero; tuttavia fu poi introdotto, come dice Ariſtotile, che i Cori ſi ſomminiſtraſſero dal pubblico, o ſia per la grande ſpeſa, come nota Scaligero, che c' andava, o pure (come mi par veriſimile) perchè era meſtiere di perſone libere, e ben nate, e che s' impiegavano nei ſagrifizj, e ſimili ſolennità pubbliche (benchè i Romani, tutti coſtoro che ſervivano per dar guſto al popolo gli reputaſſero vili, ed infami) ma i Commedianti, da i capi in poi, ſolevano eſſere di ſervil condizione; onde non pare che quelli ſi poteſſero mettere in opra, ſenza licenza del Sommo Magiſtrato, che gli Ateniesi chiamavano ἄρχοντα, che ſuona Principe, o Reggente.

In ſomma e ſi conoſce, che i buoni Autori fanno ſempre diſtinzione de' Corici dagl' Attori ſcenichi, come quando Ariſtotile parlando del Commo una delle parti quantitative della Tragedia, dice, che è un pianto o lamento commune al Coro, ed a quelli della ſcena θρῆνος κοινὸς χοροῦ, καὶ τῶν ἀπὸ σκηνῆς: perchè ſenza fallo biſogna riporvi quel τῶν, ſe vogliamo che la conſtruzione Greca proceda bene. E dove ne problemi . . . .

TRATTATO
DELLA MVSICA SCENICA
DI GIO: BATISTA DONI
PARTE PRIMA.

CAPITOLO I.

Che è molto meglio cantar parte delle Azioni, che tutte intere.

PErchè non sarebbe facil cosa il persuadere a' Moderni d'imitare gli Antichi in questa parte, senza prima dimostrare l'eccellenza loro, e la maestrìa nelle cose teatrali, e la magnificenza, e'l bellissimo ordine, con cui si rappresentavano; il che non si potrà fare senza un lunghissimo discorso, e senza addurre moltissime testimonianze di buoni Autori (il che almeno per adesso non intendiamo di fare) ci pare molto più convenevole di servirci delle ragioni, le quali non hanno eccezione alcuna, che della sola autorità, la quale per la detta causa di poco frutto sarebbe. Dico dunque, che per molti rispetti le Azioni drammatiche non si devono cantar tutte; ma quelle parti sole, le quali sono capaci di bella Musica, e che più comodamente si possono modulare, cioè parte de' Soliloquii, che noi possiamo ad imitazione degli Antichi nominare Cantici: il che proverò con la maggior brevità, che mi sarà possibile. Primieramente ciò si deve fare, per parer mio, per evitare il tedio, il quale, benchè per altro le Azioni siano ben cantate, e rappresentate, vediamo che per lo più oggi si genera negli animi delli Spettatori, a i quali così lunghe Musiche sogliono essere molto noiose; massime per non esservi quella varietà, che si richiederebbe, come più a basso dimostrerò. E ciò non seguirebbe ognivoltachè si variasse la rappresentazione, facendola ora col semplice parlare; ora adornandola di bella, e proporzionata melodìa; perchè in effetto la varietà è l'unico rimedio per rimuovere il tedio in tutte le cose. Secondo, le azioni si potrebbono fare di più giusta grandezza; onde più comodamente potrebbe il Poeta intessere, e sciogliere il nodo della favola, e sfogare i suoi pensieri; il che non si potrà fare già in questo nostro stile, perchè i quattrocento versetti, che ordinariamente contengono queste azioni non sono bastanti ad effettuare ciò. Non dico, che le azioni debbano essere di soverchia lun-

ghezza come è il Paſtorfido, che arriverà a mille verſi; perchè ſe bene oggi quaſi tutti caſcano in queſto errore, nè conſeguono però poco onore; perchè o le loro compoſizioni ſi recitano tronche, e ſtorpiate ſecondo il volere di queſto, e di quello: o recitandoſi intere ſtancano i fianchi de' poveri ſpettatori, e in vece di deſtargli con l'ammirazione, gli addormentano col ſonno, e col tedio che generano in eſſi. Ma io vorrei, che le azioni così tragiche, come comiche non foſſero meno di cento verſi, nè più di cinquecento, come vediamo eſſer quelle degli Antichi, e con poche ſcene, per giuſte, ed importanti ragioni, che altrove forſe anderò ſpiegando. Baſti dunque per ora, che introducendoſi tal uſo di cantare i Cantici ſoli, potremmo in mediocre ſpazio di tempo udire un azione di giuſta grandezza ben rappreſentata, e con tal melodìa, che non ci apporterebbe ſazietade alcuna; ma ſommo diletto, e ſodisfacimento. Terzo, le azioni ſarebbono molto meglio rappreſentate, quando una perſona ſola non aveſſe a fare tante parti, di Cantore, di Recitante, &c. perciocchè i diverbii potrebbono eſſere recitati da' Commedianti di profeſſione, o pure da giovani nobili in tale eſercizio aſſuefatti, ed i Cantici ſoli toccherebbono a' Cantori, che poche volte hanno diſpoſizione a far altro: e da ciò ne ſeguirebbe anco, che riducendoſi le Muſiche a maggior brevità, più varie, ed artifizioſe ſi porrebbono fare da' Compoſitori, e meglio impararſi a mente da' Cantori, i quali anco con maggior guſto vi ſi eſerciterebbono quando foſſero melodìe più vaghe, belle, ed affettuoſe, quali non poſſono eſsere quelle de' diverbii. Quarto, ne avverrebbe queſto bene, che baſterebbono ſolo quattro, o cinque Muſici eletti, e non occorrerebbe ſervirſi de' dozzinali; ma ſi porrebbono eleggere i migliori, e fra queſti ſcegliere anco quelli ſoli, che hanno bella, e gagliarda voce, e qualche grazia nel geſtire, e nel portare la vita: e non ſi vedrebbono talora Attori montare in palco, che o non ſi ſenrono per la debolezza della ſua voce, o cantano di mala grazia, diſcordando talvolta anco dall' Inſtrumento; o ſono tanto ſconci della perſona, e goffi nel procedere, che tendono più toſto al vile, che al diletto delle orecchie di chi gli aſcolta; o pure vergognandoſi di recitare in pubblico, fanno molto meno di quello, che potrebbono fare, ſe la vergogna, o la timidità non gl'impediſse: la qual conſiderazione mi pare non meno importante dell' altre; perchè è molto meglio ſentire pochi Cantori in ſcena, e quelli tutti eletti, che gran numero, e d'ogni ſorte, maſſime nelle Sale de' Principi, dove non doverebbono comparire ſe non perſonaggi eſquiſiti, e rari.

A queſta conſiderazione ne và anneſſa un altra, che impiegandoſi minor numero di Cantori ſi ſcemerebbe la ſpeſa (la quale oggi rieſce ecceſſiva a voler far coſa buona) e quello, che ſi riſparmiaſſe, porrebbono i Principi utilmente ſpendere in altro, come ſarebbe in far veſtiti a poſta per le azioni, che ſi recitano, variati ſecondo la diverſità de' ſecoli, e delle Nazioni diverſe, e con qualche premio eccitare i virtuoſi a fare ſtudio negli abiti antichi: il

il che non possono fare senza lungo studio, e spesa; perchè è di mestieri far raccolta di buon numero di disegni di statue, e bassirilievi più rari, e confrontarli con varie sorti di Autori: e così si verrebbe a nobilitare, e ad accrescere quest' arte in una parte ancora molto essenziale. Quinto, la ragion vuole, che tanto repugni al parlare da so, massime lungamente, e senza trasportazione d'affetto, quanto il cantare ne' ragionamenti a vicenda, e colloquii scenici. E ciò si prova manifestamente; perchè è più proprio dell'uomo, e naturale il cantare da se, ed in luogo solitario, o sia deplorando i suoi mali ne' casi avversi, o rallegrandosi de' successi proprj, che non è il favellare; e perchè la Poesia, ed arte Istrionica, se non quanto richiede la perfezione di quest' arte; si deve più che può accostare alla natura; pare, che anco in questo si deva conformare con l' uso famigliare. Che poi a' soliloquii convenga molto più il canto, che a' ragionamenti a vicenda, perchè niuno facilmente s' induce a parlare seco stesso, se non mosso da qualche straordinario, e veemente affetto, come dal dolore, allegrezza, amore, furore, e simili: che se talvolta alcuno parla seco stesso, come consultando quello, che abbia a fare in qualche resoluzione, il che anco alle volte succede in scena; ciò addiviene però di rado: ed allora non stimo, che sì fatti ragionamenti si debbano annoverare tra i Cantici; ma più tosto fra i semplici soliloquj, ancorchè rassomiglino i diverbii, in quanto che col popolo istesso pare che favellino.

Da questo si può raccogliere, che dovunque l' Attore parla seco in scena con qualche commozione d' affetto, allora se gli convenga il Canto, e che quello, che dice sia veramente un Cantico. E perchè anco in alcune scene di più personaggi talora si vede, che un Attore parla commosso da qualche affetto, come nelle deplorazioni, che si fanno nell' ultimo delle Tragedie; tengo senza fallo, che quelli anco siano Cantici, benchè fatti in presenza di altri personaggi scenici, perchè l' intervento loro non porta impedimento nessuno alla melodìa.

CAPITOLO II.

Si dimostra con altre ragioni, che la commozione d' affetto in scena richiede il canto, e non il parlare quieto, e non interrotto de' diverbj.

MA che gli affetti veementi siano parti incentive della Musica, e che dove si rappresentano in scena, ivi massimamente si richiegga la melodìa; da questo si può conoscere, che naturalmente sospendendo la voce, come si fa ne' lamenti, minacce, giubbili, ed altre umane passioni, ci avviciniamo al canto; non es-

fendo altro la voce, che una variazione di tuono, che si fa sollevando con maggiore sforzo dell'arterie, con varj intervalli, e prolungamenti la voce; e perciò vediamo, che gli Oratori per ordinario nelle commiserazioni de' loro epiloghi sogliono alterare la voce assai, e avvicinarsi al canto; onde Teofrasto ottimamente dimostrò ne' suoi libri di Musica, che da tre sorte di affetti (a' quali si riducono gli altri) come da propria origine deriva la Musica, allegrezza, mestizia, ed entusiasmo, cioè furore divino; e perciò meritamente si deve adoperare la Musica dove simili affetti la ricercano: oltre che le melodie, senza il condimento del parlare patetico, riescono, come oggigiorno vediamo, freddissime, e poco grate all' orecchie di buon gusto; onde non è miracolo, che i Compositori quando hanno a mettere in Musica qualche soggetto privo d' ogni sorte d' affetto, come è una semplice narrazione, provino grande difficoltà, come si vede a' Segretarj nelle lettere di complimento; poichè l' affetto istesso somministra varj pensieri al compositore; e tanto più se si trasformi in certo modo in essi, come fanno i Poeti Entusiastici, quale è stato a' tempi nostri il P. Stefonio della Compagnia di Gesù, il quale in una notte dicono che componesse l' ultimo atto del suo Crispo. Riuscendo dunque la Musica di questi colloquj, e diverbj molto fredda, e per se stessa tediosa agli uditori, e laboriosa a Compositori; giudicherei che la si dovesse in ogni modo mettere da banda, e in sua vece perfezionare, quanto si può, la melodia de' Cantici, come facevano gli Antichi. Ed in vero non convenirsi la melodia a' diverbj, per parlare prima delle Commedie, oltre che l' autorità degli antichi Grammatici lo dimostra, come vedemmo di sopra (perciocchè dice Diomede fra gli altri, che i diverbj si recitavano dagl' Istrioni, ed i Cantici si modulavano da' Musici) la ragione anco manifestamente lo persuade; perciocchè non ogni parlare è confacevole con la Musica; ma solo quello, che è vestito di frase scelta, e di concetti vaghi, e spiccanti con una testura di parole semplici, ma numerosa, e sonora. Ma nella Commedia occorre spesso che gl' Attori favellino con modi bassi, e plebei, e si servano di parole inventate solo per far ridere, con trattare di cose familiari, e dozzinali, alle quali male si confà il Canto, e la Musica; perocchè chi dirà giammai che si possano modulare con garbo quelle lunghe contese de' servi appresso Plauto, che si dicono un monte di male, caricandosi di un infinità d' ingiurie con vocaboli nuovi, e ridicoli l' uno sopra l' altro accatastati. E come si potranno anco acconciamente modulare quelle parole, che bene stiano, *Fores effregi? restituentur. Discidit vestem? resarcietur &c.*

Nè giova il dire, che la Musica ha gran varietà, e che è capace ancor di materie ridicole, e burlesche; perciocchè altro è trattare dell' arie, e canzonette festose, che talvolta si usano nelle Commedie come quelle, che i Franzesi dicono *Airs des Comediens*, e quelle d' Orazio Vecchi; e altro il ricercare una parte di melodia appropriata alle parti essenziali della Commedia (che le canzonette non sono

tali)

tali) e agli ordinarj ragionamenti, che vi ſi fanno; la quale non credo che ſi poſſa trovare, nè che mai ſia ſtata praticata tra perſone di giudizio; perchè ſebbene tale quale s' uſaſſe; non ſarebbe però mai di tanto guſto agl'uditori, come il parlare naturale e ſemplice, il quale è capace di molte galanterie, facezie, ſtorpiamenti di parole, favelle ſtraniere, accenti ridicoli ed affettati: le quali coſe mettendoſi in muſica, non rieſcono così naturali, e da una volta in ſu verrebbono in faſtidio. E' ben vero, che la Commedia Greca (intendo di quella che propriamente ſi dice antica) pare che in qualche parte ſi cantaſſe anco fuori del Coro; ma ciò per mio credere ſolo dovette uſarſi in alcune parti differenziate con proprie maniere di verſi, come ſi vede in Ariſtofane, per eſempio nella Parabaſe, del che forſe in altra occaſione tratterò. Ma nella Commedia latina, che non ſolo manca de' Cori, ma di molte altre parti artifizioſe, che avevano le antiche Greche, con molta ragione fu tralaſciata la Muſica. Ma perchè alcuno potrà forſe ſoſpettare, che queſte ragioni non militino nella Tragedia, la quale trattando di materie più gravi, ed eſſendo compoſta di verſi, e favella ſonora, pare che anco ne'diverbj poſſa ricevere il canto, dico che non è così; perchè oltre che per eſperienza ſi vede quanto rieſcano noioſi; per lo più contengono coſe poco proporzionate a ciò, maſsime dove ſi parla ſcambievolmente con ſuccinte parole, come avviene nelle antilogie ὁστιχόμυθιαι, così dette da' Greci, dove, per eſempio, un Tiranno ſoſtiene, che è meglio farſi temere, e un ſuo vecchio conſigliero, che è più utile il farſi amare, con ſpeſſe, e brevi ſentenze, che talvolta ſi rinchiudono in un mezzo verſo. E molto più pare, che rieſca difficile modulare con grazia quando le propoſte, e le riſpoſte vogliono eſſere preſte, e vivaci, come nelle minacce, e conteſe interrotte da ingiurie, rimproveri, e coſe ſimili, che non danno tempo all'Attore di pigliare il tuono dall'Inſtrumento; onde convenendogli aſpettare per ſentire quella corda, della quale ha biſogno, non può riſpondere con prontezza come converrebbe; onde la coſa rieſce fredda, e inveriſimile, come ſeguirebbe dopo quelle parole di............ ſe............ non poteſſe riſponder ſubito........ Che diremo poi di quelle proliſſe narrazioni de' meſsi, deſcrizioni de' luoghi, e caſi memorabili con tante circoſtanze di morti ſeguite, eſpugnazioni, battaglie, e coſe ſimili? Crederemo noi, che ſi poſſa tutta quella diceria modulare in maniera, che non venga a faſtidio prima che ſi compiſca? non mai. Tenghiamo dunque per indubitabile, che ne' diverbj non pure Comici, ma anco Tragici non ſi richieda la Muſica; ma ſibbene in quei ſoliloquii delle Tragedie (ed in qualcuno delle Commedie) che ſono affettuoſi, e paretici, e non troppo lunghi, non intendendo per paretici col volgo ſolo quei, che contengono affetto di meſtizia, o di dolore; ma ancor quelli dove ſi eſprime ſdegno, e allegrezza ſtraordinaria, come nell' Eunuco di Terenzio.

CA-

CAPITOLO III.

A quali sorti d' Azioni Dramatiche convenga più, e meno la Melodìa.

DAlle cose dette fin quì non sarà difficile il comprendere a quali sorti di Drammi più, e meno convenga la Musica; poichè per le ragioni allegate, meglio si confà con la Tragedia, che con la Commedia; poichè in quella ne sono capaci i Cori, e i Cantici, anzi senza essa perdono quasi la loro natura; ma nella Commedia si devono ammettere solo quelle canzonette, che io diceva di sopra, fatte con parole e stile ridicolo, o siano fatte da Pantaloni, Zanni, e Covielli, che poco importa, purchè componendosi in tali linguaggi storpiati, non accresca la Musica la difficoltà, che si ha comunemente in intenderli: e perchè nella Commedia quasi tutte sono persone basse, che senza indecenza possono cantare in publico de' loro innamoramenti, ed altre ciancie; niuna per avventura converrà escludere da simili cantilene, quando il soggetto lo richiede: ed il simile si può dire di quella spezie di Commedie burlesche, che con voce Francese si dicono *Farse*, che rassomigliano i Mimi antichi: e in Francia all' uso antico sogliono finita l' azione più grave introdursi per rallegrare il popolo, e molto più a proposito de' nostri Intermedj, che interrompono l'azione principale, e offuscano l' intelletto, e la memoria assai per altro affaticata da favole troppo inviluppate, e numerose d' Interlocutori, e di scene, come perlopiù oggi si usano. Ma lasciando questo, dico che in simili Farse ottimamente convengono tali canzonette ridicole, e buffonesche, come anco i balli di questa sorte, massime accompagnati da strumenti stravaganti, e ridicolosi, come tanti inventati da Scappino famoso Comico. Nelle Tragicommedie poi, siccome elle sono mezzane fra la Tragedia, e la Commedia, quasi composte dell' una, e dell' altra; pare, che mezzanamente ci s' adatti la Musica, e che non tanto quanto nella Tragedia, ma più che nella Commedia torni bene la Musica rappresentativa, usando di questo termine per escludere quella delle canzoni, e simili; onde anco in essa per lo più i soliloquj si potranno mettere in musica, e i Cori, se vi saranno. Ma perchè queste Tragicommedie si possono ridurre a due capi di Rappresentazioni spirituali, e di pastorali, d' amendue diremo qualche cosa.

Per Rappresentazioni non intendiamo quelle goffe, e plebee, che vanno per le leggende, e quelle che usano le Monache; perchè di simili non si tiene conto; ma di quelle polite, e ben tessute con arte, e favella poetica, come sarebbe il S. Alessio dell' ingegnosissimo Monsignore Giulio Ruspuglio, fatto rappresentare più volte dall' Eminentissi-

tissimo Sig. Cardinale Barberino, e sempre con applauso universale. Di tali sorte di Rappresentazioni dunque intendo (che sole doverebbono praticarsi, eziandio da persone idiote) nelle quali parimente loderei, che si usasse il canto come nelle Tragedie, introducendosi anco i Cori quando ci saranno persone a proposito per cantargli, e ballargli come converrebbe. V' entrano anco benissimo le canzonette, purchè non siano troppo frequenti. Quanto poi alla Pastorale, che tiene il luogo oggi del Dramma satirico de' Greci, la quale è stata una bella invenzione, e per piacer sempre; benchè alcuni con frivole ragioni l'abbiano biasimata, perchè dagli Antichi non fu conosciuta; direi, che siccome questa spezie suole avere del poetico, e astratto delle Commedie, e Rappresentazioni, e si suol comporre quasi sempre di soggetti amorosi, e con stile fiorito, e soave; così anco se le potesse concedere di avere la melodìa in tutte le sue parti; massime perchè vi si rappresentano Deità, Ninfe, e Pastori di quell' antichissimo secolo, nel quale la Musica era naturale, e la favella quasi poetica, onde i più antichi Scrittori appresso i Greci si sa che furono poeti. Oltrechè per essere invenzione nuova, molto meglio si può formare in questo stile così breve non conosciuto dagli Antichi: anzi per essere di soggetti finti, e non capaci, di grandi accidenti, e revoluzioni; pare, che se s' allungano un poco, subito vengano a fastidio. Tanto c' è a dire, che io approvi quella tanta lunghezza del Pastorfido.

CAPITOLO IV. e V.

Quale deva essere la favella delle Azioni, che si cantano, e dell' abuso odierno nel contrappunto, e nelle rime.

SEbbene non è mia intenzione al presente d'ingolfarmi nelle materie poetiche, e di prescrivere leggi a' compositori de' poemi; tuttavia non sarà se non bene, mentre si tratta di quella sorte di Musica, che ha per soggetto principale il parlare poetico (come la doverebbe aver tutta) di fare alcune considerazioni sopra le cose, che si cantano. Portano dunque opinione i moderni Compositori, che le poesìe, che cantano debbano essere facili, corte, semplici di concetti, e frase, e piuttosto con sensi interrotti, e spezzati, che attaccati, sublimi, e maestosi, e con la favella allegorica, e sollevata: e in somma vogliono, che le poesìe siano soavi, e piene di fioretti, e rime, e come si dice tutto mele, e zucchero. E tanto si sono in questa opinione internati, che di pochissimi Poeti si sodisfanno, ed appena uno in cento credono che abbia stile proporzionato alla Musica. Nel che, se intendessero solamente delle canzonette di soggetti amorosi, o boschereccі, e simili, averebbono ragione; perchè in effetto tali sor-

te

te di Poesìe si confanno con queste materie; ma ne' soggetti gravi, e sublimi il fatto sta altrimenti; perchè la frase, e testura de' concetti, e delle parole vuol esser molto diversa, e se cotal poesìa difficilmente si può vestire di melodìa, non è colpa, o difetto della Musica, ma degli Artefici; poichè la Musica è sorella della Poesìa, ed amendue camminano per l'istessa strada nell'imitazione, onde non si ha da credere, che le Poesìe, massime più eccellenti, e che s'accostano più alla Musica, non si possano vestire d' alcuna sorte di melodìa, che gli calzi bene. E se nelle Poesìe gravi, e di sensi profondi, e frase attaccata, non trovano modulazione a proposito, ne incolpino la loro ignoranza, e ambizione, e non queste facoltà, che sono amplissime, e sufficientissime a sodisfare a qualsivoglia concetto de' più pellegrini ingegni; l'ignoranza dico, mentre non si sanno allontanare dallo stile ordinario, lasciatogli da' loro maestri, senza considerare se altre forme si potevano inventare, o siano state praticate prima, che tutte le buone arti si perdessero. E l'ambizione in questo consiste, che a guisa di quelli, che apprezzeranno più un' Epigramma pieno di anagrammi Erostratidi, e simili invenzioni puerili, che uno di quelli di Catullo, o Marziale, o un Elegìa di Tibullo; non stimano alcuna sorte di componimento, che non sia pieno di mille artifizj, come di freghe dritte, e rovescie, imitazioni, repetizioni più, e più volte reiterate, passaggi lunghissimi, e simili cose, le quali veramente fanno bellissimo sentire, mentre si rrattenessero dentro i termini de' concenti instrumentali, eziandìo accoppiati con una, o più voci, che cantassero la medesima aria, come ne' Cori si faceva, e oggi far si dovrebbe, che o al più se li concedesse porli in alcuni Madrigali fatti a posta: cioè, che contenessero cose, dove simili ridette non disdicessero, e così in alcuni pochi mottetti brevi, che ne fussero capaci, come *Gloria in excelsis &c.* Ma di volere usare simili sofistichene ne' Cantici Ecclesiastici, di tante sorti Laudi, o Inni nell'ottave, massime di soggetti storici, Sonetti, o Canzoni di materie gravi, o Cori, come sarebbe Italcamia del Petrarca, e simili sorte di Poesìe magnifiche, ed eroiche, è cosa biasimevole, ed indegna d' un secolo pulito, e dotto, come questo: essendo nata in tempi rozzissimi, e fra uomini d' ogni sorte di letteratura, e gentilezza nudi, e che con li nomi stessi dimostrano la loro barbarie *Hebrecht Oghegben &c.* la qual cosa sebbene dispiace quasi a tutti, e spessissimo se ne sentono persone giudiziose, e dotte, e molti anco agramente hanno ripreso questo costume, come il Galilei nel suo Dialogo, ed il Reverendo Sig. Cirillo, che fu Commendatore di S. Spirito in una sua lettera stampata; tuttavia niuno ardisce di rompere il ghiaccio per non sottoporsi alle malevolenze, e calunnie degli emoli, che pur troppo regnano. E' ben vero che la cosa si è alquanto moderata, almeno nella lingua volgare, dove questa corrurtela dava maggior fastidio, massime da poi che i Contrappuntisti hanno atteso un poco più

a

al far cantar bene, e con bella grazia le parti, e fare esprimere, e intender meglio le parole, tra i quali si mette come il primo Luca Marentio, e Giulio Romano, appresso il quale ha innovato anco più; ma di questo ragioneremo più distintamente altrove. Concludasi dunque, che non sono così angusti i limiti della Poesia adattabile al canto, come gli odierni Musici si figurano. Quanto all'altre osservazioni, che deve avere il Poeta ne' suoi componimenti, perchè riescano massimamente in Scena, e in Musica, lasciamone la cura a chi tocca, cioè agli Scrittori di Poetica: ma diciamo solo alcuna cosa della lunghezza de' versi, e delle rime; poichè non mi pare, che la cosa sia presa oggi per il suo verso: imperochè noi vediamo, che comunemente si compongono per la maggior parte di versetti piccoli, massime settenatii, che molti chiamano mezzi versi, o sia per confermarsi con l'opinione dello Speroni, il quale in tal forma compose la sua Canace, e con un discorso s'ingegnò di provare, che tali versi convengono meglio alla Scena de' lunghi, o pure perchè s'adattano meglio alle canzonette, le quali molti pensano, che siano la perfezione della Musica Scenica, e ricevano le rime più frequenti. Ma costoro s'ingannano all'ingrosso; perocchè i versi lunghi molto più si confanno al parlare scenico, che i corti; attesochè quelli non s'allontanano tanto dal parlare familiare; al che deve massimamente attendere il Compositore, regolandosi con l'esempio degli antichi, i quali, come scrive Aristotile nella Poetica, per questa causa riceverono più degli altri il verso Italico nelle scene: sendochè nella Greca lingua, come anco nella Latina, spessissimi Iambici si formano a caso nel favellare: che perciò il Baudio famoso Poeta Latino a' tempi nostri ha composto un Epistola tutta di versi Iambici (ne' quali aveva grandissima facilità) ma continuati come se fusse prosa, che non così presto si riconoscono. Supposto dunque questo, che il parlare deva essere imitazione de' ragionamenti comuni, non ha dubbio alcuno, che più presto i lunghi versi, che i corti se li accostano; e perciò devono essere abbracciati, e ciò si conferma anco per due altre ragioni. Prima, perchè sono più facili, e più adattabili ad ogni sorte di concerto, come l'esperienza stessa dimostra; e poi perchè alle materie gravi, come sono le Tragiche, e le Rappresentazioni sacre non triviali, meglio si confanno: nel che concorre ancora il Minturno Lib. II. Cant. 108. onde, trattando un Poeta soggetti gravi nella nostra lingua, che partecipa piuttosto del dolce, e languido, che del grave, e sostenuto, non si servirà per mio consiglio di versi così brevi, se vorrà sostentare la maestà de' suoi concerti; onde non solo i versi d'undici sillabe non mi paiono troppo lunghi, anzi vorrei che la nostra favella fusse capace anco de' più prolissi, come gli ha la Francese di tredici, sebbene sono più presto versetti, l'uno di sei, l'altro di sette sillabe, che era verso intero, come si conosce per trovarsi sempre spezzati. E' ben vero, che sarà ben fatto servirsi anco de' versi più corti, per meglio esprimere la diversità degli affetti, e costumi di chi favella; ma siccome nella Musica il Ritmo binario s'adopra per

lopiù, e gli altri più di rado: così il verso d'undici sillabe ordinariamente si userà, e gli altri, dove occorrerà per qualche rispetto particolare; ed i principali, che si possono adoprare oltre l'undenario con l'accento nella penultima, quello di dieci con l'accento nell'ultima, quello di dodici con l'accento nell'antepenultima, detta comunemente sdrucciolo, i quali due si sogliono porre per una medesima specie con l'undenario ordinario, quello di sette comune co' suoi corrispondenti, quel di sei con l'accento nell'ultima, e d'otto con l'accento nell'antepenultima, quello d'otto comuni co' suoi corresponsali similmente di sette e otto, e qualche sorta di versetti di cinque, e di quattro, variati in più modi dal vario sito degli accenti, de' quali non occorre discorrerne più minutamente. Dunque ogni sorte di versi entrerà ne' Ragionamenti scenichi, e ne' Cori; ma per mio avviso con questa eccezione, che ne' Ragionamenti i più frequenti saranno i lunghi, e nel secondo luogo i mezzani, e non mai i versetti piccoli; ma ne' Cori i meno frequenti saranno i lunghi, e vi s'ammetteranno anco i versetti; quest'altra differenza ancora vi si doverebbe fare, che ne' Ragionamenti scenichi non saranno tanto mischiati fra loro; ma, verbi grazia, dopo trenta versi lunghi staranno bene dieci, o dodici mezzani di questa, o quella specie, secondo le materie; ma ne' Cori sarà meglio mescolarli assai, massime ne' lamentevoli, e che richiedono l'aria molto variata; e con queste osservazioni ci accosteremo più alla buona maniera antica, che è una buona regola per non errare.

Ma per venire al fatto delle rime, sebbene è vero, che le nostre Poesie appena si possono leggere senza le rime (ancorchè da esse non ricevano l'essenza del verso) e che abbiano conseguito poca lode quelli, che hanno lasciato Poemi eroici in versi sciolti, come il Trissino, riuscendo tali poesie meno maestose del dovere; tuttavia se li Poeti fussero Musici, come appresso gli antichissimi Greci, e che le poesie lunghe anco comunemente si cantassero, non sarebbe così fatta foggia di versi tanto da disprezzare; poichè aiutati dal condimento della melodìa, non vi si richiederebbe forse altro abbellimento di rime dalle purgate orecchie. Ma come io stimi esser tale la proprietà della nostra lingua, che che ne dicano molti, che la vera maniera de' Poemi eroici ha l'ottava rima, e che in niuna maniera si possa migliorare; tuttavia, in materia della scena, la cosa passa diversamente; perciocchè quella medesima ragione di non allontanarsi troppo dalla volgare favella, le rime, a giudizio mio, si devono rifiutare; e dell'istesso parere è stato il Minturno, e gli altri più giudiziosi Scrittori di cose poetiche; oltrechè si vede per esperienza, che alcuni mali effetti ne seguono, così nella parte dell'espressione, come della melodìa: nell'espressione, cioè nella spiegatura de' concetti per mezzo della favella; poichè questo delle rime è un obbligo, che non permette al Poeta scrivere liberamente per tutto, e di usare di quelle frasi, e parole, che converrebbe, e che talvolta il concetto richiederebbe. Dà anco fastidio notabile agli uditori quella similitudine di suono, che così spesso fanno i versi rimati, e quella corrispondenza, che ha una

una parola con l'altra, che è cagione, che frequentemente s'indovina quello, che un recitante dica nel seguente verso, il che dimostra troppo artifizio; e che quello, che si dice non nasca allora, ma venga portato da' casi; perchè sebbene si sa, che quello, che dicono gli Attori è imparato a mente tutto quanto; tuttavia devono dire in maniera, che paia proprio, che allora concepiscano quei detti. Ma quanto alla Melodìa, se vorremo giudicare la cosa senza passione, conosceremo, che le rime non riescono bene; imperocchè pare, che in certo modo suggeriscano al Musico una perpetua simiglianza di cadenze, anzi lo sforzino a farle sempre simili: la qual cosa, come diremo più sotto, è stucchevole, e sgarbata; percioecchè l'aria del canto non vuol' esser così uniforme, e legata, anzi varia, libera e sciolta per esprimer meglio le varie passioni, e concetti de' Personaggi. Nè vale la comparazione delle canzonette, percioecchè quelle si recitano e cantano come cose premeditate, e non contengono, se non un concetto solo: ed i ragionamenti scenichi devono più che si può nascondere l'artifizio, e lo studio, che vi s'è fatto, e contengono varj, e molto differenti concetti; onde se quel Prologo dell'Euridice è bellissimo, tuttavia riuscirebbe al parer mio più vago, ed osservato, se non avesse l'obbligo delle rime, e delle stanze (che questa voce conviene anco a' quaternari) le quali si cantano tutte sotto la medesima aria: il che non molto si confà con la Rappresentazione scenica; laonde oltre l' altre ragioni, vi si conosce questo difetto, che sebbene nella quarta stanza il senso non è finito, tuttavia si canta l' ultima sillaba con quella cadenza finale in *b. fa ut*, che dinota il senso perfetto, e finito. Ma ne' Cori, mi dirà alcuno, che s'ha da fare? hannosi da usare le rime, o nò? Quanto a me, io direi, che fusse meglio non usarvele; perchè sebbene il Coro non deve celar tanto l'artifizio, e la premeditazione; tuttavia mi pare anco meglio, che dimostri ancor esso, che quello, che canta non sia troppo premeditato, ma più presto mossi da certo furore divino all' improvviso lo formino, e spieghino con la voce. A ciò m'induco anco dall'esempio degli Antichi, i Cori de' quali sogliono essere di varie sorte di versi, e senza strofe, o ritornelli; e più dall'autorità di Aristotile, il quale in un suo problema di cose musicali c'apprende, che ne' tempi antichissimi, quando i Ditirambi erano rappresentati da persone nobili, avevano gli Antistrofi (cioè erano divisi in stanze, all'usanza delle canzone, che ripetono la medesima aria in ogni stanza) perchè non si trovavano facilmente persone di quella satra, che potessero continuare a mente un canto molto lungo, e vario: ma che poi quando s'introdusse di farli cantare a persone vili, e mercenarie, si lasciarono gli Antistrofi; percioccchè allora si poteva fare un Canto variato sempre, e prolisso quanto si voleva; essendoche i Cantori di quel tempo erano sperimentati per l' esercizio continuo, che facevano senza attendere ad altro. Dal che possiamo raccoglicre, per qual cagione i Cori Tragichi de' Greci non abbiano strofe, o almeno siano molto lunghe, e recitate spezzatamente; percioccchè

non ha dubbio, che in esse si variava la melodìa dal principio sino alla fine: come anco si cava dall'eruditissimo Dionigi d'Alicarnasso, nel Trattato, che ha fatto della *Composizione della favella*. E in vero, che tal sorte di Musica si richiede anco ne' Cori Tragichi; poichè in essi massimamente deve il Compositore sbracciarsi, come si dice, e mettervi ogni suo studio, attesochè il principale loro scopo è di muovere gli affetti, e insieme dimostrare l'eccellenza della Musica, la quale fra le altre condizioni richiede varietà d'aria; ma però non sproporzionata, e interrotta. Supposti dunque questi principj, e che l'uso delle rime tiri in conseguenza, come fa, troppa uniformità di passaggi, e cadenze; possiamo concludere, che anco ne' Cori le rime poco si confanno. E' ben vero, che in quelli, che contengono materie allegre, o indifferenti, si potrebbono tollerare; ma ne' lagrimevoli, e mesti (che sono il più bello della Tragedia) non già: percioccchè gli affetti di mestizia, pianto, compofizione, disposizione, e simili, richiedono più presto un espressione interrotta, e senz'ordine; e per conseguenza variati versi, e senza rime, che dimostrano troppo ordine, e concetto; onde meglio s'adattano a materie festose, e allegre. E quando pure si volessino usare in tutti i Cori, io loderei, che si facesse con questa differenza, che a' lamentevoli non si facessero stanze, ne s'assegnassero le rime determinate; ma confusamente, e senz'ordine, come in quella sorte di Poesìe, che dicono Idilj; ma negli allegri, e festosi indifferentemente s'usasse l'una, e l'altra maniera delle Canzoni, e degl'Idilj.

CAPITOLO VI.

Dell'origine, che ebbe il cantare in Scena, e lo stile recitativo.

IN ogni tempo s'è costumato di frammettere all'azioni Dramatiche qualche sorte di cantilena, o in forma d'Intermedj, o altrimenti. Ma quando si cominciassero a cantare tutte queste azioni, fresca n'è ancora la memoria; percioccchè avanti a quelle, che fece il Sig. Emilio del Cavaliere, Gentiluomo Romano, e intendentissimo della Musica, non credo, che si sia praticata cosa, che meriti di farne conto. Di costui và attorno una Rappresentazione intitolata *dell'Anima, e del Corpo*, stampata nel 1600. e in essa si fa menzione di una Commedia grande rappresentata in Firenze nel 1588. per le nozze della Serenissima Granduchessa, nella quale erano molti framessi di Musica, da lui medesimo composti: dove anco due anni appresso si rappresentò il Latino, con le musiche dell'istesso: conviene però sapere, che le melodìe di co-

stui

ftui fono molto differenti da quelle, che oggi s'ufano nelle fcene, che fi fanno in ftile di recitativo: e quelle non fono altro che ariette con molti artifizj di repetizioni, di echi e fimili, che non hanno che far niente con la buona, e vera Mufica teatrale; perchè in vece di conofcere quale era il vero ftile Dramatico, ne formi concetti in tutto contrarj al decoro, e ufo antico, per non avere quella notizia, che bifognava di quefta forte d'erudizione, e perfuaderfi perciò, che a'fuoi tempi fi poffedeffe l'eccellenza di queft' arte; e ciò fi vede certamente da alcune maffime pofte avanti da lui, le quali, fecondochè ci verrà a propofito, anderemo moftrando quanto fiano vane, e frivole. Tra le altre cofe vuole, che i verfi fiano piccoli, come di fette, e di cinque fillabe, e anco di otto, con fdruccioli, e con le rime vicine, che è un voler ridurre la Mufica fcenica a barzellette, e villanelle, che come io accennava di fopra, fervono propriamente per frameffi, e ripieni delle Commedie giocofe, come Mimi, e fimili. Vuole anco, che baftino tre Atti, ed il poema non paffi 700. verfetti, ed altre fue chimere cavate dall'odierna pratica corrotta, e direttamente contraria alla buona, ed efquifita maniera degli Antichi, i quali per avventura fi figura col volgo ignorante, che foffero tanti barbagianni, e gnocchi per non diftinguere i tempi, e la rozzezza de'noftri bifavoli, dalla fottigliezza, e maeftria di quelli, che furono avanti la ruina dell' Imperio. Non è dunque miracolo, che egli prefcriva parimente, che la fala non fia capace che di mille perfone al più, acciocchè i poveri Cantori non abbiano a sforzare la voce: cofe tutte che fi potrebbono dare per legge ad una Commedia per Monache. Ma noi ftaremmo frefchi, fe non fi poteffe trovar modo, che i Cantori fi faceffero fentire, avendo una fala grande, e più numerofa di gente. E come averebbono fatto gli Antichi, che recitavano in Teatri capaci di 4. o 6. mila perfone, e fabbricati di pietra, e marmo, e coperti per lo più d'una femplice tenda. Ti fo dire, che molti avrebbono potuto udire quello che fi diceffe in fcena. Ma la diligenza, e ingegno umano a che non arriva? Per ovviare dunque a quefto difordine, s'imaginarono varj rimedj, come d'eleggere voci gagliardiffime, e fquillanti; e con certa regola di vita, e determinati efercizj, e qualche bevanda, preparare le fauci (il che non fi faceva nelle femminili per mantenerle belle) e le bocche delle mafchere virili formarle con certa concavità, che veniva a mandar fuori la voce più unita, come ho vifto ufare in Francia da qualche baffo, che fi ferviva d' un bocchino fimile per moltiplicare, come faceva, grandemente la voce; ufavano d'alcuni vafi grandi, o foffero di rame, o di terra cotta muficalmente ordinati, e collocati attorno attorno in certi ftanzini fotto i gradi dove fi fedeva, i quali per teftimonianza di Vitruvio (che infegna il modo d'adoprarli) rendevano la voce non pure più fonora, e gagliarda, ma anco più foave, e armoniofa: la qual cofa con non molta difficoltà fi potrebbe prati-

ca-

care in una sala in volta, come dimostrai una volta con un Discorso a parte. Ma tralasciando questo, che non fa più che tanto al proposito nostro, dico che lo stile dell'odierna Musica delle Scene s'è alterato assai da 30. anni in quà: perciocchè lasciando da banda la maniera dell'Ariette, e de'Madrigali, fanno cantare ad una voce sola in maniera, che spesso pare che reciti: il che si fa con allungar poco le note, e trattenersi assai in poche corde; e in somma facendo l'aria assai semplice, e naturale; benchè molte volte tratti dalla forza della Musica, escono della regola prescrittagli da quei virtuosi, e fanno il canto vario come vederemo senza quegli artifizj, che ne'Madrigali propriamente s'usano. Quest'usanza cominciò in Firenze là intorno al 1600. con la fatica, e industria de' Sigg. Iacopo Corsi, e Ottavio Rinuccini, Gentiluomini amendue non meno d' ingegno ameno, che di nascita riguardevoli; onde vissero sempre in una strettissima amicizia, la quale non suol'esser durabile, se non dove è grandissima simpatìa d'umori: l'uno de' quali, cioè il Sig. Iacopo, fu grandissimo amatore della Musica, e liberalissimo con tutti i Virtuosi, e massime co'Professori di essa; onde la casa sua fu un continuo ricetto di Musici, Cantori, e Sonatori sì del paese, come forestieri. Ed il Sig. Ottavio, come ognuno sa, fu un leggiadrissimo Poeta, come si conosce nelle sue opere, che hanno mirabilmente del patetico, del nobile, e leggiadro, del naturale, e sonoro; onde riescono ottimamente nella Musica, e da' Cantori sono volentieri abbracciate. Questi dunque virtuosissimi due Personaggi si possono dire li primi restauratori della Musica scenica, e Autori dello stile recitativo; imperocchè riconoscendo, che la maniera d' oggi non era troppo idonea all'espressione degli affetti, e al cantare in scena: e dall'altra banda, avendo letto i miracoli, che faceva anticamente la Musica, fecero tanto co' più perfetti Musici, che si trovavano allora, che s' inducessero a tentare una nuova strada, e a provare che riuscita sarebbe una melodìa, che s'avvicinasse al parlare familiare, e movesse gli animi degli ascoltanti: il che non potendo succedere senza far ben sentire le parole, e non potendo questo accoppiarsi con tanti artificj di contrappunto; vollero, che rimossi questi s' attendesse solo ad un bello, e leggiadro procedere, ed al fare il canto più naturale, e vicino alla favella, che fosse possibile; onde conoscendosi, che la cosa sarebbe ricevuta come segue; fu composta dal Sig. Ottavio la Dafne, che fu rappresentata con applauso grandissimo, essendo stata armonizzata dal Sig. Claudio Monteverde, oggi degnissimo Maestro di Cappella della Serenissima Repubblica di Venezia.

Possiamo dunque da questo comprendere, che siccome in Firenze molte altre nobilissime Arti, dopo l'inondazione de' Barbari smarrite, o corrotte, hanno avuto il suo nuovo principio, aumento, e perfezione, e in particolare il Disegno; perciocchè nella Pittura Cimabue l'ha fatta rinascere, Giotto l' ha accresciuta, e Michelagno-

gnolo l' ha perfezionata: così nella Musica Teattale il medesimo possa succedere, anzi sia in gran parte avvenuto; perciocchè in Firenze cominciò a rinascere con l' industria del Sig. Emilio, e in Firenze s' accrebbe con l' ingegno del Sig. Ottavio, che di gran lunga la migliorò, come s' è visto. Ma se con questo ella sia arrivata alla sua perfezione, ora sarà tempo di considerate.

CAPITOLO VII.

Che la Musica Scenica si può perfezionare assai: e che lo stile recitativo non gli conviene del tutto.

QUanto dunque non pure la Poesìa, ma anco la Musica sia obbligata alla memoria di quel Signote, da quello, che s' è detto, si può benissimo conoscere; perchè in vero senza lui mancherebbe questa professione di gran parte della sua leggiadria, e vaghezza: Con tutto ciò non si deve credere, ch' ella sia arrivata ad un segno, oltre il quale non si possa passare: conciossiacosachè questo moderno stile è manchevole in molte parti, che non lasciano, ch' egli operi quelli effetti, che dell' antica Musica si leggono, e rechi quel diletto agli uditori, che dovrebbe; essendo evidente, che per bene, che sia rappresentata un azione, se s' allunga niente, viene facilmente in fastidio a quelli, che non si maravigliano d' ogni cosa, e della Musica non sono del tutto innamorati. Il che donde proceda non sarà difficile a conoscerlo, se anderemo considerando la qualità di questa Musica, e lo scopo, che ebbero quei Valentuomini in prescriverle questa forma. E quanto a quest' altri, si sa, che essi formarono concetto, che la Melodìa dovesse essete poco lontana dal parlare comune, come dicevano. Ma veramente in questo (e sia detto con quel rispetto, che se li deve) essi si sono ingannati; perchè se riguardiamo all' autorità degli Scrittori, non si troverà mai, che l'antica Musica del Teatro fusse tale; anzi per l' opposito ci dimostra Plutarco, ch' ell' era più dell' altre attifiziosa, varia, e delicata: perciocchè appresso di lui riferisce Aristosseno, che Telesia Tebano, che fu suo coetaneo, sendosi in gioventù allevato in quella sorte di Musica semplice, e maestosa, che usavano Pindaro, Pratina, e gli altri di quell' età, si lasciò talmente nella sua età matura trasportare dalla scenica, e varia Musica, che era stata di fresco introdotta da Filosseno, Timoteo, e simili, che si diede a volere imitare costoro, sebbene la cosa non gli riuscì; onde da questa, e altre testimonianze, che per brevità tralascio, si vede, che la Musica Teattale fu più varia, e delicata dell' al-
tre;

tre; non che ella sia stata semplice, e vicina al recitare, come quei Virtuosi s'imaginarono. La ragione poi vuole anco, ch'ella non abbia ad esser tale; perocchè se alcuna Musica deve avere per suo principale scopo il diletto degli ascoltanti; a questa massimamente ciò conviene, che non per altro si raduna il popolo ne' Teatri, che per ricrearsi, e prender piacere, non solo con la vista, ma ancor con l' udito. Ora che la Musica varia sia più dilettevole assai, che la semplice, e simile al parlare, è tanto manifesto, che non ha luogo il dubitarne; perchè quelle cose maggiormente piacciono, che sono più variate, e adorne: la qual varietà nella Musica si fa con la diversità degl' intervalli, e col toccare ora questa, ora quella corda, senza molto trattenersi in un luogo. Ma mi dirà forse alcuno, se ci debbiamo ingegnare, che quello, che si recita in Scena, abbia più del verisimile, che si può, quanto meno s'allontanerà da quello, che veramente si pratica ogni giorno, sarà meglio rappresentato, e doverà piacer più alle persone di giudizio. A questo rispondo, che si ha da procurar bene la verisimilitudine nell' imitazione, ed espressione delle cose, che si rappresentano in Scena; ma con debito modo, e in quella forma, che ha più del maraviglioso, e del vago. E se altrimenti fosse, quando si rappresentano Pastori, non si doverebbono vestire che di una semplice pelle, e simili addobbi rustichi, e non di tele d' oro; e così li servi, e altre persone vili, che sebbene non usano se non panni rozzi, e plebei; tuttavia perchè comparìscano, si vestono in Scena di guernimenti ricchi, almeno in apparenza, e vaghi alla vista: pareggiandosi da una parte il diletto, e l' ammirazione delli spettatori, e dall' altra la verisimiglianza delle imitazioni. Nè per altro fine credo io, che voi Poeti non contentandovi d' introdurre personaggi, che parlano in versi (il che non si è mai udito) v' aggiungete anco la rima: che se bisognasse l' attendere tanto alla verisimilitudine, versi rimati non ci potrebbero aver luogo; ma la pura sola converrebbe usare; che se voleste il mio proprio argomento contro di me ritorcere, dicendo, che per l' istessa ragione si doverà usare la Melodìa più semplice che si può per non allontanarsi tanto dal verisimile: vi dico, che è molto meglio lasciare la rima per le cause dette di sopra, che rifiutare la vaghezza, e varietà del canto; e se a me non credete, vengasi all' esperienza, la quale, come dice Pindaro, è quella, che giudica le cose umane, e facciamo da una banda recitare un' Azione in versi rimati, ma con la Musica semplice, e piana nell' odierno stile recitativo; e dall' altra un' altra Azione in versi sciolti; ma modulata con artifizioso, e variato canto, e vederete quale sarà più dilettevole, e convenevole alla Scena.

CA-

CAPITOLO VIII.

Quale debba essere la Melodìa Scenica, ed in qual Canto s' abbia a tenere lo stile recitativo.

SOno sicuro, che questa mia opinione sarà tenuta da' più per stravagante, e capricciosa, e forse anche senza considerar bene le ragioni addotte, o farne esperienza, alcuna sarà riprovata, e derisa; ma tutte le novità portano seco molti contrasti, ed opposizioni, le quali cessano poi, quando la verità col lume de' suoi raggi và scacciando a poco a poco le opinioni inveterate, e fondate solo in aria, come si dice, a guisa di tante nubi. Però come dicevo di sopra, vorrei, che si facesse qualche esperienza di un nuovo stile, quale anderò descrivendo al meglio, che mi sarà possibile; e poi si riprendesse questa nuova dottrina; ma gli umori degli uomini sono tanto varj, che si tratta dell' impossibile a voler dare sodisfazione a tutti: e questo si vede particolarmente nel suggetto nostro; perciocchè alcuni fanno tanta stima di questo stile Recitativo, che se a loro stesse, ogni altra Musica si sbandirebbe; e i Madrigali stessi, e cose Ecclesiastiche, se non tenessero la medesima strada: onde non ci ha mancato chi ha modulato in questa foggia Poesie Latine, che dovevano cantarsi a Coro con artifiziosissima Musica. Altri per al contrario non ne possono sentir ragionare, persuadendosi, che questo stile sia cosa frivola, e leggiera, e sia ricevuta solo da' Cantori per la facilità sua, e, cnme dicono costoro, per poltronerìa; ma noi seguendo la via di mezzo, siccome non biasimiamo questo stile, anzi confessiamo, che è stato opportunamente, ed ingegnosamente trovato; così crediamo, che in esso non consista la perfezione della Musica: e sebbene ci persuadiamo, che non convenga alla Scena così come sta; contuttociò lo stimiamo utilissimo, ma per altra sorte di Poema; il che brevemente ci sforzeremo di mostrare. Tre sorti di parlare, e di recitare si truovano fra gli uomini: la prima, e più semplice è, quando favelliamo famigliarmente l' uno con l' altro, o pure quando si parla in pubblico, a guisa de' Predicatori, ed Oratori, che non muta specie: la seconda foggia è quella de' Poemi, che si recitano in un tuono più alterato, e che s' avvicina più al vero canto; e la terza è quella delle Cantilene, dove espressamente si conosce maggiore alterazione di tuono, e d' intervalli: la quale, sebbene può essere più, e meno alterata (come anche le altre due) non per questo contiene più di una specie nel suggetto nostro.

Ora è da notare, che non si può parlare, nè si osa di farlo appresso alcuna Nazione senza variar suono; perciocchè espressamente si conosce, che non tutte le sillabe si pronunziano sotto la istessa tensione (che i Musici Greci dicono τάσιν) ma alcune più acute, altre più gravi; dal che presero gli accenti Grammaticali i loro nomi; benchè contengano non so che altro, che per ora non staremo qui a spiegare. Basta, che l'alzamento, e mutazione di voce si fa in quei luoghi, dove cade l'accento acuto, come è agevole dall'udito stesso il comprendere; onde mi maraviglio, che Giulio Cesare Scaligero abbia creduto, che i Piemontesi soli cantino parlando; dicendo nella sua Poetica, che *soli Taurini Ligures accinunt locutionibus*; perchè, sebbene forse più degli altri popoli d'Italia usino quel favellare simile al canto, accostandosi in ciò a' Genovesi, e Francesi loro vicini; tuttavia questo fanno anco più, e meno le altre genti, ed in ciò consiste massimamente la diversità, che sentiamo tra una Nazione, e l'altra; perciocchè se noi sentissimo un Francese parlare Latino; ancorchè proferisse tutte le lettere, e sillabe come noi; tuttavia per cagione di quell'accento proprio lo riconosceremmo tosto per Oltramontano, come si dice; la qual differenza non così si scorge fra le Nazioni Orientali, e noi; imperocchè se osserveremo la pronunzia de' Greci, vederemo, che è molto più simile alla nostra, che non è quella de' Francesi, e Spagnuoli; ancorchè l'idioma di questi sia quasi l'istesso, che il nostro; ma sopra tutto è differentissima dalla nostra la pronunzia della gran Brettagna, come sentiamo quando gl'Inglesi parlano Latino. Questa differenza dunque nasce dalla diversità degli accenti, ed alzamenti, ed abbassamenti di tuono, i quali facendosi in tutte queste tre maniere di parlare, ben possiamo dire, che il parlare comune sia quasi un canto abbozzato: e quello delle recitazioni de' Poemi un canto quasi ombreggiato, e mezzo finito, ed il canto vero, che i Greci dicono ᾠδικὸν μέλος sia il perfetto, e finito, e quasi colorito di tutto punto; la qual comparazione della Pittura ottimamente conviene al suggetto nostro: e parimente quella del ballo, e del camminare ordinario; con questa diversità però, che stando ne' termini proprj, una specie sola di camminare s'osserva, e due del ballare; ma la similitudine in questo consiste, che siccome il Canto vero è un parlare perfezionato; così il Ballo è un camminare ridotto a quella maggior perfezione, che può avere. Il primo grado dunque è quel camminare, che si fa comunemente da tutti senza salto, o sollevamento della vita; ma il secondo grado consiste in quella sorte di ballo, che misurano solo i passi, ed attendono alle varie posture; ma non alzano il corpo col fare salti; e tali sono quelle, che dicono *basse danze*; come per esempio i Brandi, e quelli, che sollevano la vita con sforzo (che propriamente Balli si chiamano) sono per esempio la *Gagliarda*, e la *Corrente*. Or dunque il parlare semplice corrisponde al camminare comune, che in Latino si dice *ambulatio*, che è il pri-

mo

mo grado. Il recitat poetico (che anco si può dir Canto, come dicono a quelli, che parlano troppo affettatamente, e con troppa variazione di accenti) corrisponde alle Danze basse, che altro non sono, che un camminare misurato, e figurato. E nel terzo grado al Ballo sollevato, ed arioso risponde il proprio, e vero canto. Ma il primo viene detto da' Greci Musici, come da Aristosseno nel primo de' suoi Elementi Λόγικον μέλος, cioè *canto parlaresco, o sermocinatorio*, e del secondo ne fa menzione.

Presupposte queste cose (senza le quali non bene si poteva intendere quello, che appresso diremo) doveremo ormai considerate, se questo stile recitativo per avventura quadrasse a qualche altra sorte di Poesia; il che veduto, c' ingegneremo di mostrare, quale doverebbe essere lo stile della Musica Teatrale.

CAPITOLO IX.

Quale sia l' Epica Poesìa, e dell' uso antico di cantare i Poemi.

I Greci per *Epos* propriamente intendono, come è noto, il verso Eroico di sei piedi, che è il più perfetto di tutti; e per Epica Poesia quella, che di simili versi è composta, come gl' Inni d' Omero, e di Callimaco, l' Egloghe di Teocrito, e di Virgilio, le Selve di Statio, e simili; e parimente le Poesie più lunghe di versi Eroici, come la Caccia di Oppiano, e la Georgica di Virgilio; ma in questo genere, propriamente si chiama Poema Eroico quello, che in tal sorte di versi con grandezza competente contiene un soggetto eroico, adornato di favole, e di tutti i più esquisiti artifizj poetici, come l' Iliade, e l' Odissea d' Omero, l' Eneide di Virgilio, e la Gerusalemme del nostro Tasso. Presupposte anco le tre sorti di Poesìa osservate da Platone, e da Aristotile, e da altri Antichi e moderni, la Rappresentativa, come quella delle Tragedie, e Commedie, nelle quali s' inducono a parlare altri, la Narrativa, nella quale il Poeta parla sempre in persona sua, come in quell' Egloga di Virgilio, e le mute, nelle quali ora parla il Poeta come da se, ora induce a parlare altri; come ne' Poemi Eroici si fa; e supposto anco che le Azioni Dramariche sole siano fatte per rappresentarle, ricercando però molti ornamenti di apparati, melodìe, ed altro, come dichiara Aristotile nella Poetica, ed i suoi Interpreti, e che fra tutti i generi di Poesìa questo imiti più perfettamente degli altri; benchè ogni Poema si serva della imitazione non meno, che la Pittura, o Scultura: dico, che in ogni tempo s' è praticato di recitare in pubblico, e in privato quasi ogni sorte di Poema, ora con Musica, ora senza, e con quella più perfetta imitazione delle cose re-

recitate, che il Recitante ha potuto immaginarsi senza uscire del decoro; perciocchè nel raccontare, per esempio, cose allegre, e gioconde, il Recitante s' ingegna d' usare un tuono di voce, ed un gesto tale, che ottimamente ne accenni quello, che vuole esprimere; e così nelle cose meste, e compassionevoli: e che così anco si faceva in quegli antichissimi tempi dubitar non si deve, massime appresso i Greci, che Giovenale chiama *Natio Comoeda*. Fu dunque antichissima usanza, anco avanti l' invenzione della Tragedia, e Commedia, che si recitassero in pubblico cantando i Poemi de' più eccellenti, ed accreditati Autori; massime d' Omero, e dopo lui d' Esiodo, di Pindaro, e d' altri simili, insegnandoci Plutarco nel suo dottissimo Libro della Musica, che Rapsodi si chiamavano quelli, che recitavano nelle pubbliche Adunanze le antichissime Poesie (le prime delle quali furono in versi eroici) e che recitando le armoniche Poesie, tenevano in mano un ramicello di lauro; e di mortella, quando recitavano quelle di Pindaro, e che da costoro fu divisa l' Iliade, e l' Odissea in tante Rapsodie, che sono come i libri nell' Eneide, o i Canti nell' Ariosto: e che alcuna volta recitavano a concorrenza in feste pubbliche con premj a chi riusciva meglio degli altri, e altre sì fatte cose, che si possono vedere nel medesimo Plutarco, ed in qualche altro Autore.

Ma più antico costume, che questo delle Rapsodie, fu il recitarsi, e cantarsi da' medesimi Poeti le opere loro, come si legge nella vita di Omero, ch' egli faceva per guadagnarsi il vitto: ne' quali tempi la Musica era ancor semplice, e poco varia, sebbene non credo che fosse barbara, e rozza affatto, come ce la figuriamo: come ne anco fu quella di David più antico d' Omero; la Poesìa, e Melodìa del quale non solo fu santa, e venerabile per la materia; ma leggiadra, e maestosa molto, come si può congetturare: la qual cosa difficilmente capiranno quelli, che non sanno far differenza dal barbaro, e rozzo, che nasce dalla rusticità de' costumi, o dalla depravazione del secolo, e dal semplice, e antico, che proporzionatamente si scorge in certi atti naturali, e graziosi di un putto, e la barbarie, e rusticità nelle maniere d' un Contadino, o d' un Turco, e d' un Moro. Ma questo richiede *altiorem indaginem*, e non fa più che tanto al proposito nostro. Ne' nostri tempi ancora s' usa assai frequentemente di recitar Poemi in pulpito, massime per le Scuole; ma con canto vero, e grazioso non già, che io sappia. Si cantano bene le Ottave in varie sorti d' arie, che riescono molto grate, e dilettevoli; ma ciò si fa privatamente, ed in tuono basso.

CA-

CAPITOLO X.

Che i Poemi si doverebbono recitare in pubblico con ornate melodìe in questo stile recitativo.

NON si costuma già di far cantare in pubblico da una persona sola i Poemi: la quale usanza mi parrebbe molto lodevole, ed a giudizio mio sarebbe bellissima riuscita, così nelle materie sacre, come nelle profane; imperocchè ne' giorni festivi, finito il consueto ufizio, si potrebbe eleggere un Cantore di vita modesta, e di costumi, e maniere laudevoli, il quale al suono di qualche instrumento nobile, ed appropriato a ciò, come Viola, Arpa, o Tiorba, o la Lira Barberina, ultimamente inventata da noi, cantasse in questo stile recitativo qualche gentil Poema, e che fosse devoto sì, ma non rozzo, in lode del sommo Iddio, o del Santo occorrente, dopo essere stato rivisto da persone pie, e intendenti; particolarmente s'egli fosse dotato di bella, e squillante voce; e sapesse con decoro, e leggiadrìa, e con gesto conveniente esprimere i sensi del Poema. E chi non prenderebbe di tal cosa infinito piacere, e contento spirituale, e non si commoverebbe a devozione, ed all' amore delle cose celesti; mentre la melodìa, e l'espressione fosse gioconda sì, ma non leggiera; vivace, ma modesta; delicata, ma non effeminata, come talora si suole sentire con nausea delle persone sensate, e pie. E crederemo forse, che tal sorte di Musica minor diletto recasse, che le laudi volgari, e rozze, che talvolta si cantano a più voci a guisa d' ariette, o in forma di dialogo, e tanti Mottetti ripieni di soverchj disdicevoli artifizj, e di parole poco atte alla Musica, se non si storpiano, e perlopiù intessute secondo il capriccio di un Maestro di Cappella dotto, o ignorante che sia, e più presto dalla Chiesa tollerati, che approvati, e che con minore attenzione fosse udita, che qualche sermoncino recitato da un semplice fanciullo. Nelle Accademie poi, e Sale pubbliche si potrebbe parimente recitare, e cantare qualche Poema di soggetto profano; ma virtuoso, come in lode di qualche illustre Campione defunto, o altro Personaggio, che il valesse: la qual cosa introducendosi, converrebbe avere alcuni risguardi per bene, e ordinatamente regolare il tutto. Prima dunque bisognerebbe avvertire, che il Poema non fosse troppo lungo, ma mediocre, acciò non generasse tedio, ma più presto lasciasse gli uditori con appetito, che con sazietà: che fosse nel genere Epico, il quale appresso di noi si compone di versi di undici sillabe, che suppliscono agli Esametri de' Greci, e Latini; e per-

e perciò di due forme, massimamente più idonee alle materie eroiche s'usassero di ottava rima, e di versi sciolti; e la prima, massimamente ne' soggetti profani, e la seconda, che ha più del grave, e del libero nelle materie sacre. Quanto poi alla Musica, senza fallo questo moderno stile recitativo ottimamente gli converrebbe, come pure il nome stesso dimostra; sebbene s' usa in rappresentare più, che nel semplice recitare, cioè ne' Drammi, o Poesie rappresentative in vece d' usarsi nelle miste, o narrative, con le quali molto più si confà; e per discendere a qualche particolare, sono andato alcune volte pensando, che un Poema simile alla Oronta del Sig. Giulio Preti, modulato con melodìa convenevole, e recitato da un buon Recitante, e perito Musico, il quale sopra tutto avesse una soave, e sonora voce, come quella del Sig. Francesco Bianchi, sarebbe mirabile sentire, massime accompagnata dal suono dolcissimo dell' Arpa del Sig. Orazio, e tanto, che non si potrebbe sentire cosa più bella. E modulandosi questo, o simile Poema, consiglierei, che non una sola parte col semplice Basso continuo si componesse; ma si concertasse tutta la sinfonia a cinque, o sei voci, una delle quali però servisse al Cantore, alla quale si desse la più bell' aria, e più leggiadra: e se il Compositore si volesse servire di varj artifizj, da alcuni detti soggetti, e da altri invenzioni, e comunemente fughe, lo facesse a suo talento, per quanto si può, senza usare repetizioni, e altre inezie, e senza guastare le parole, e corrompere la pronunzia: potendosi a suo piacere scapricciare nella parte instrumentale, quale tengo per fermo, che fosse lo stile di quell' antico, e fiorito secolo: maravigliandomi assai, che oggi non venga ciò imitato, e introdotto. Del restante cantandosi Ottave come quelle dell' Oronta, potrebbe per mio parere imitare lo stile delle Ottave comuni, che si cantano, facendole però più varie tra di loro, e più adorne di quelle, che si cantano senz' arte: nè gli sarebbe difficile trovare altre arie nuove, e belle, purchè egli fosse persona inventiva, e nata per questo. Potrebbonsi dunque fare più Ottave col medesimo canto, ed aria, variando, o mantenendo il Basso medesimo, e così le parti di mezzo, secondochè il buon giudizio gli dettasse. E sopra tutto, credo, che riuscirebbe bene il continuare molte ottave col medesimo Basso, variando in qualche cosa l' aria principale (per la quale intendo quella del Cantore) secondochè le parole richiedessero. Il Basso poi converrebbe variare, massimamente in quei luoghi, dove si entra in un tema molto diverso da quello di prima, come passando dalla proposizione, o proemio alla narrazione, e da questa alla rappresentazione di qualche personaggio, che parli, come dalla ..... alla ottava, dove il Poeta introduce Oronta mirabilmente con quelle parole.............. Nel quale, e simili luoghi mirabile effetto farebbe il passare da un tuono all' altro, non tanto all' uso odierno (che cammina sempre per l' istesso tuono, come altrove ho dimostrato) quanto allo stile antico, che faceva grandissima varietà, e recava grandissimo ornamento alla Musica. Non

Non voglio lasciare ancora di dare un ricordo, che sebbene in stile recitativo non suole il Cantore obbligarsi a battuta alcuna; tuttavia facendosi il concerto della sinfonia a posta, gli converrà seguitar la misura: il che veramente è più difficile del consueto stile; ma altrettanto più bello, ed eccellente. E in tal caso doverà essere il Sonatore giudizioso, ed esperto, per sapere dove conviene accelerare, o ritardare la battuta; la quale, perchè gli bisognerà fare col piede, come anticamente si usava da' Sonatori di flauto, doverà porsi in luogo, dove dal Recitante possa essere comodamente veduta. Ma proprio avvertimento suo sarà d'alzare, o abbassare la voce, secondochè il soggetto richiederà, cominciando sopra tutto placidamente, cioè con misura larga, e con la voce sommessa, a guisa de' buoni Oratori; siccome in raccontar cose di zuffe, sdegni, minacce, e simili, gli converrà usare l'espresione più vigorosa, e concitata, che altrove. Ma comunemente deve avvertire di usare il tuono alto, mandando fuori tutta la voce; imperocchè questo richiede lo stile delle cose Eroiche, come particolarmente c' insegna .... il qual precetto, sebbene parrà a molti, che volentieri non s'affaticano, troppo duro; tuttavia, se vorrà essere sentito in un luogo spazioso, e pieno di molta gente, e riportarne compiuta lode, doverà il discreto Cantore osservarlo; siccome sarà ufizio del Compositore d'interporre le pause a' suoi luoghi per distinguere meglio tutto il Componimento, e dare spazio di riposo al Recitante: osservando però di non fare mai pause troppo lunghe, e che quelle, che farà, corrispondano al senso delle parole, cioè più lunghe dove il senso è più finito, e dove meno, più corte; il che oggi pochi osservano come si deve. Quanto al gesto, questo solo basterà, che io dica, ch' egli non vuol' essere, nè troppo scarso, e modesto, come quello degli Oratori: nè troppo affettato, come quello de' Recitanti di scena; ma temperato, e mezzano tra l'uno, e l'altro.

CAPITOLO XI.

Dello stile proprio delle Azioni Dramatiche, e quello, che in esso si deve osservare.

PArmi d'aver sufficientemente mostrato, che lo stile, che dicono Recitativo, più si convenga alla recitazione de' Poemi Eroici, che alla Imitazione Scenica; e perchè di sopra s' è ancora veduto, che lo stile delle ariette, e villanelle molto meno se li confà; pare, che si possa concludere, che lo stile Madrigaleco sia propriamente quello, che se li conviene; essendo questo più de-

degli altri vago, e adorno, e ricco di variati intervalli, i quali richiede la Scena, sì per evitare il tedio, e recare maggior diletto agli uditori, come per poter meglio esprimere tutti quei diversi affetti, che soggiacciono a questa sorte di Poesia, e Musicale imitazione; nel che senza fallo ci conformeremo col buono uso di quella perfezione, che ebbero tutte le arti, come dicevo di sopra. Ma non creda già alcuno, che io consigli ad usare questo stile in quella istessa maniera, che si compongono i Madrigali con tante fughe, repetizioni, e simili artifizj; poichè a patto nessuno vi si devono ammettere; essendo veramente la peste delle belle melodie, portando grandissimo impedimento all' intelligenza delle parole, ed efficacia della Musica, la quale non può operare quelli effetti, che naturalmente produce quando non è ingombrata da soverchj artifizj: distruggendo l'arte troppo affettata la forza della natura. Simili artifizj dunque si devono, e possono fare nelle parti solamente, che suonano, come dicevo, e non altrimenti nella parte, che canta, ed i passaggi parimente vi si devono usare parcamente; e perlopiù nelle cadenze, e quasi mai fuori delle due sillabe (nel verso di undici) che hanno per necessità quell' accento acuto. Nè questi anco vogliono essere molto lunghi; perchè non distruggano l' aria, e la connessione del Ritmo; onde tutti quelli, che sono interrotti, e che ripigliano fiato, e che ribattono più volte l' istessa sillaba, e ordiscono l' istesso passaggetto, non meritano appresso di me troppa lode. Che poi l'uso sia in contrario, non ce ne dobbiamo maravigliare; perciocchè in tutte le cose è maggiore il numero degl' ignoranti, che degl' intelligenti; ed anco anticamente si aveva per massima, che i Teatri, cioè le Adunanze del popolo, guastavano la Musica, come noi vediamo succedere anche oggi, che parte per dare nell' umore a più, e parte per mostrare la disposizione della gorgia, i Cantori cascano in quest' affettazione. Tralascio, che questi passaggi il più delle volte si fanno poco giusti, e fuor di regola, e di misura; onde tanto più guastano il bel procedere delle melodie: onde sia molto meglio non gli usare, che usarli malamente.

Devono ancora avvertire in questo i Musici, che quando pure gli vogliano fare; non se ne servano in certe voci forzate, così nel grave, come nell' acuto, che fanno bruttissimo sentire, e ricordinsi, che sono fatti per condimento delle cantilene, e non per usarli a tutto pasto, e che non furono inventati per mostrare gran lena, e buon petto (che meglio si farebbe con andare a pescare le perle, o le ostriche) ma per accrescere leggiadria, e varietà a quello, che si canta. Ma questa superfluità di passaggi ottimamente s' eviterebbe con fare le sinfonie a posta, come dicevo; perocchè ne' luoghi, dove diminuisse l' instrumento, non potrebbe fare l' istesso la voce, che per non fare bel sentire, non viene usato da' Musici; onde in quei luoghi, dove fussero notati, sarebbe forza al Cantore di praticarli, e non altrove. Quanto agli al-

altri ornamenti proprj del canto, che si riducono a questi tre capi, *Trilli*, *Accenti*, e *Stráscini*; i primi si possono usare quasi per tutto nelle note lunghe, massime in soggetti allegri, perchè fanno bel sentire; ma quel tremolamento di voce, che fanno alcuni, che è come un trillo imperfetto, non è da usare, se non in soggetti di mestizia, e di timore; perchè ha troppo dell' effemminato, e non conviene a Musiche virili, ed Eroiche. Stráscino parimente (che è il Plasma continuato dagli Antichi, e si fa con l' inacutire, o abbassare di continuo la voce, come sfregando una corda di Violino con l'archetto, e nell' istesso tempo spargendovi sopra un dito in su, o in giù) ha troppo del femminile, e a femmine sole conviene l' usarlo, le quali anco ci hanno maggior facilità in soggetti molto teneri, e flebili, ne' quali non disdicono; siccome ne' Castrati parimente si possono tollerare. Ma gli *accenti* così detti da alcuni, e da altri *grazie*, che quando accrescono una sola nota, si riducono al Plasma, e sotto quel nome, molti chiamano i passaggi brevi non segnati (de' quali gli antichi Greci ne avevano di molte sorti con variati nomi) sono necessarj per ben cantare; perchè senza questi la Melodia riesce troppo rigida, e senza grazia, e si fanno non solo spontaneamente da' Cantori, senza che si notino, ma anco da' periti Sonatori di Viola, e Violino, e fanno bellissimo sentire. La differenza, che è fra i passaggetti brevi, e gli accenti, in questo consiste; che gli accenti non si ribattono nè con la voce, nè con l' archetto, nè con la lingua, nè col flauto; ma con una sola strisciata si proferiscono: e i passaggi si ribattono, proferendosi nella gola più spiccati, e con raddoppiamento di fiato, e negl' Instrumenti d' arco con frequenti arcate, e in quei da fiato col battere spesso la lingua. Essendosi dunque veduto quali siano gli ornamenti del Canto, che volgarmente si dicono *grazie*; è da sapere, che questi non fanno diversità alcuna di specie nelle Melodìe, perchè si possono, e devono usare per tutto, con giudizio però, e discrezione, dove fanno bel sentire, e sono più in una specie, che nell' altre: salvo alcuni, che non convengono in ogni materia, nè hanno del simile. Ma lo stile Madrigalesco differisce principalmente dal Recitativo in due cose: in contenere più voci, che ora cantano l' istesse cose, ora diverse: ma nel Recitativo canta una sola voce per volta. Secondo il Recitativo, comunemente tocca poche voci, non distendendo molto il suo sistema fra il grave, e l' acuto, e nel mezzo di esso, non facendo nè anco troppo varj intervalli, e usando pochi segni accidentali (li quali dimostrano mutazione di tuono, e non di genere, come comunemente si tiene) da alcuni pochi luoghi in poi, che sono segni cromatici; e perciò usa di cantare molte sillabe continuamente nell' istessa voce; dove i Madrigali, massimamente i più artifiziosi, come quelli del Pecci, e del Principe, ricercano molte, e variate corde, facendo alle volte di quegl' intervalli, che di rado si usano, e difficilmente s' intuonano come di seste, e settime, usando allora i segni accidentali, non

solo in una voce sola; ma in tutte le parti, come fa il Principe nel Madrigale . . . . sotto quelle parole: la quale è una vera mutazione di tuono, conforme all'uso antico; ma non continuata, che i Moderni in questo non hanno ancor l'arte di poterlo fare. E' ben vero, che siccome si vede qualche diversità di stile tra un Compositore, e l'altro, come appresso si vederà; così l'uno s'appressa più allo stile de' Madrigali, che non fa l'altro, come per esempio più del . . . . il Monteverdi nella sua Ariadna, ch'è così bella composizione, quanto altra che vada attorno in questo genere: quanto poi alle Lettere amorose che egli ha pubblicato insieme, sono molto più semplici, e si trattengono assai in una stessa corda: onde si possono prescrivere per modello dello stile proprio recitativo: siccome l'Ariadna non s'allontana molto da quell'idea, che mi sono proposto del buono, e vago stile scenico; onde può servire per buon modello a chi vuol comporre in questo stile. Ma l'invenzione delle Lettere ha più del capriccioso, che del ragionevole: perciocchè benchè siano state racconte, come s'ha da credere, a qualche Dama, che sapesse cantare, e sonare; tuttavia non pare che abbia del buono, che quello, che doverebbe dire, o cantare l'amante, la Dama stessa lo cantasse. Ma in ciò non ha colpa il Sig. Baudio, come ne anco in aver ridotto in Madrigali il lamento della sua Ariadna, più per compiacere ad altri, che a se stesso, come egli medesimo in una sua lettera confessa. Deve anco il Compositore (qual ricordo servirà non solo per le Musiche Sceniche, ma anco per le Comiche) avvertire, che dove vede, che il Poeta varia la specie de' versi, passando per esempio dagli undenarj a' settenarj, deve ancór esso entrare in un altra sorte di Melodìa, e di Ritmo, o di Contrapunto (supponendo, che il Poeta l'abbia fatto con buona ragione) il che si farà più chiaro con gli esempj.

Diverse Melodìe sono queste, quella che si serve assai d'intervalli, che con voce Greca si dice *Melopoeia diastematica*, alla quale è contraria quella, che ne usa pochi; ma perlopiù và di grado, che si direbbe . . . . quella che si trattiene assai nelle voci acute, si diceva *Netoides*: nelle mezzane *Mesoides*, e nelle gravi *Hypatoides*. Quella, che è allegra, viva, e ardita, si dice *Diastaltica*; perchè Diastole è quell' allargamento del cuore, e delle arterie, che pare che convenga agli affetti virili: e *Systaltica* è la sua contraria, che induce mestizia, e simili affetti femminili, parendo, che in certo modo ci riserri il cuore, e ci faccia arricciare i capelli, da *Systole*, ch'è l'abbassamento dell'arterie: e questa nasce massimamente dagl' intervalli, e consonanze minori, seconde minori, terze minori, seste minori, settime minori, &c. e quell'altra delle maggiori: *Mesystactica* poi si diceva la mezzana, che induce quiete, tranquillità, e constanza, non commovendo gli affetti in una parte, o nell'altra.

Quella, che tocca poche corde, come la Recitativa, comunemente si direbbe *Olygochorda*: e *Polychorda* quella, che tocca molte corde, e voci, come la Madrigalesca.

Quella, che muove assai, o usa note veloci, si direbbe *Motoria*: e quella, che muove poco, e và più lentamente, si direbbe *Stataria*.

Quella, che poco, o niente esce del suo modo, e tuono, si potrebbe dire *Monotropa*, e *Uniformis*: e per il contrario, quella, che fa molte uscite con corde, e segni accidentali, si direbbe *Polytropa*, *varia*, o *metabolica*.

Quella, che sale, o scende con movimenti uniti, e di grado, si direbbe *Cohaerens*: e quella, che và dal grave all'acuto, o per il contrario con salti, si direbbe *Dimessa*.

Quella, che usa intervalli dolci, e soavi ad intonare, si direbbe *Eumeles*: e quella, che usa intervalli difficili, e duri *Cacomeles*.

Quella, che usa un canto semplice, e con poco, o nessun condimento, si dirà *Semplice*; e quella, che usa molti passaggi, ed ornamenti, che si dicono *Melismata*, si potrà dire *compita*, ed *ornata*.

Quella, che sarà ariosa, e perciò facilmente si può tenere a mente, si potrà dire fino, che le torni meglio *Emphatica*; e la sua contraria *Anemphatica*.

Quella, che è divisa da cadenze, e mezze cadenze, in membri lunghi, o corti, si può dire *Periodica*, e *Cromatica*; come molti Madrigali del Principe, ed altri: e la sua contraria, che ha un aria attaccata, e sospesa, *Suspensa*, *Tracta*, o altrimenti, a similitudine del parlare.

Quella, che ha un certo procedere naturale, e non stentato, si potrà dire *sponte fluens*, *inaffectata*.

Quanto alle diversità di Generi, oltre le semplici, e molte, *Chromatissimena* si potrà dir quella, che ha delle voci, ed intervalli cromatici. Ma quanto al Ritmo, quella, che usa poco diverse note, come di seconda, o di terza sorte, si potrà dire *Plagosema*: e *Polysema* quella, che n'usa dimolte sorti.

Quella, che poco, o niente usa sincope, e legature, si dirà *Soluta*; e per il contrario *Connexa*.

Quella, che userà della battuta binaria, sarà *Dactylica*: quella che si servirà della ternaria, sarà *Iambica*: e quella, che camminerà con la quinaria, sarà *Poëmica*; e questi sono i generi de' Ritmi: ma le Specie non mutano battuta; ma solo l'ordine delle note.

Quella, che userà Ritmi semplici, e non alterati, come quella, che non si serve di punti, si dirà..................

Quella, che userà bel procedere di tempi *Eurythma*; e per il contrario *Cacorythma*.

Quella, che si serve d'un Ritmo solo *Monorythma*, e di più *Polyrhythma*. Di simili *Homeorythma*, di dissimili *Anomoeorythma*.

Quella, che averà del magnifico, e del nobile, si dirà *splendida*, *magnifica*.

Quella, che sarà effeminata, e molle, si dirà *mollis*, *tenera*, *dissoluta*.

Quella che averà leggiadria, e bel garbo, si dirà *elegans*, *venusta*, *&* *concinna*; e la contraria *inconcinna*, *inelegans*.

Quella, che sarà uniforme, e ben tessuta, si dirà *aequabilis*.

Ma quanto al Contrappunto, o *Symphoniurgia*; quella, che fa sentire insieme molte consonanze, si chiama *Polysymphona*; e quella, che poche *Elogosymphona*.

Quella, che ha le consonanze ben messe, si dirà *Eusymphona*: e quella, che l' averà mal messe, si dirà *Cacosymphona*.

Quella, che mancherà a posta di qualche consonanza, si dirà *Liposymphona*, come *Lipogrammatos* si diceva un' Ode di Pindaro, che non aveva il Sigma.

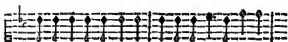
Quella, che ha molte dissonanze, *Diaphonetica*; siccome *Diaphonitas* chiamo io quelli, che le cercano, come il Principe.

CAPITOLO XII.

Alcuni Precetti per la Musica Scenica.

DAlle cose dette fin quì, si può porre per massima principale di fare la modulazione quanto più si può variata d' intervalli, e di voci, come si pratica ne' Madrigali, i quali potrà il saggio Compositore imitare con le avvertenze dette, non meno, che le Musiche di quest' altro stile, che vanno attorno, servendosi perciò de' precetti comuni, che danno quelli, che insegnano a far belle, e leggiadre Melodìe; come per esempio di non trattenersi molto nel grave, o nell' acuto; ma passare frequentemente da questo a quello. Per la qual cosa io giudico, che il Sig. Michelagnolo .... nella Musica, ch' egli fece all' Arminia, Drama rappresentato con regale applauso l' anno MDCXXXIII. nel Palazzo dell' Eccellentissimo Sig. Principe Prefetto di Roma, non fusse degno di biasimo; ma piuttosto di lode, di averla fatta a guisa de' Madrigali variata assai, ed ariosa; benchè alcuni in ciò l' abbiano ripreso.

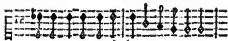
E' ben vero, che dove occorresse mettere in Musica qualche narrazione, come nelle Pastorali, o anco nelle Tragedie, e Rappresentazioni sacre, quando i moderni non si volessero partire da quest' uso, farà molto meglio in tal luogo non usar note veloci, e poco diverse; ma trattenersi assai sull' istesse, come nell' Euridice molto bene osserva il Peri, dove Dafne racconta la morte d' Euridice, così:

Per

Per quel vago boschet-to, ove ri-gando i fio-ri.

Appresso daremo alcuni altri ricordi; benchè per la maggior parte siano comuni ad ogni sorte di Musica, e non proprj di questo stile: l'uno de' quali importantissimo, e forse da niuno oggi osservato si è, di non imitare le parole, ma tutto il sentimento della Poesia; ch'è in ciò la vera espressione musicale; e non fare l'imitazione Mimica, e da Zanni; ma con decoro, e giudizio insinuare negli animi degli uditori gli affetti, che esprime il Poeta: la qual cosa in che consista, meglio dichiarerò. Sogliono gli Zanni, ed altri Commedianti per rappresentare più al vivo quello, che dicono, accompagnare con atti, e gesti talmente le parole loro, che potrebbono quasi senza parole farsi intendere; perciocchè, se nomineranno il cielo, alzeranno subito gli occhi in alto; se minacceranno, con un guardo burbero, e tuono di voce orribile, con un battere di piedi, ed un soffiare, ed infiammarsi nel viso dimostreranno l'ira, che rappresentano: se dimostreranno timore di morte, ed uno, che supplichevolmente si raccomandi, con una voce, e tuono flebile, e tremante, e colle mani giunte, e i ginocchi piegati contraffaranno quello, che si fa da cui si chiede la vita. Or questa sorte d'imitazione cotanto affettata, e mimica conviene certamente bene a' Commedianti, non solo quando parlano in persona propria, come anco quando rappresentano altri. Ma ad un'Oratore, ed anco ad un Personaggio Scenico più riguardevole si disdirebbe: i quali faranno il medesimo; ma con atti, e modi più gravi, e ristretti.

Testimonio ce ne sia....... Pantomimo (Pantomimi erano quelli, che con gesti, figure, e ballo misurato rappresentavano al vivo quello, che i Cantori Comici, o Tragici cantavano) discepolo di .... famoso in quest' arte, atteggiando in un'azione tragica certa clausola, che finiva τὸν μέγαν Αγαμέμνονα, *il grande Agamennone* si rizzava in punta di piedi per esprimere quel grande. Ma .... parendogli l'imitazione troppo goffa, non potè aver pazienza; ma gridando disse: *Tu non fai bene: tu non fai bene, altro ci bisogna*. Il che sentito dal popolo, che sapeva quanto egli valeva in quest'arte, ebbe curiosità di vedere in quel che .... aveva mancato; onde rizzatosi .... e salito in scena, con piegar la mano destra sopra le ciglia, contraffece una persona in profondo pensiero, considerante qualche gran cosa: dimostrando, che in questo modo andava rappresentata la grandezza d'un sì gran Re, e Condottiero d'esercito. Or sebbene il Teatro è fatto per l'imitazione, e rappresentazione delle azioni umane, si deve ricor-

dare

dare il Compositore, che non ogni sorte d'imitazione conviene ad ogni sorte di Musica; perciocchè alle Musiche gravi, e fuori del Teatro, o sacre, o profane che siano, si richiederà un'espressione più semplice, e nascosta non solo nella qualità della Melodìa, ma anco nel cantare, e nell' azione stessa, che i Greci dicono τὸ ἐπαγγελτικὸν, e τὸ ὑποκριτικὸν; perciocchè sarà superfluo, che il Cantore usi gesticolamenti, e cambiamenti di volto, alzamenti d' occhio, e simili (benchè alcuni moderni abbiano scritto il contrario) quantunque sarà cosa lodevole, che accompagni sempre le cose sacre con modi, e atti modesti: le allegre con faccia, e tuono lieto, e brillante: le meste con piegamento di voce simile. Ma nelle Musiche Teatrali si concede l'espressione più ardita, ed affettata, e fra queste più alle Comiche, che alle Tragiche, non pure nella parte, che tocca all'Attore; ma anco in quella, che spetta al Musico: il quale però doverà sfuggire certa sorte d' imitazione affettata, e puerile, che quasi oggi si usa da tutti; perciocchè, se moduleranno la parola *sospiro*, gli parrebbe peccato mortale non usare quella pausa, che si chiama *sospiro*, dividendo anco con essa la stessa parola per meglio rappresentarlo *so - spiro*, che è cosa pur troppo ridicola; benchè usata da' primi Autori: e in questo proposito, dirò, che il sospirare, proferendo detta parola, starà bene nell' Attore Scenico, quantunque narri, e non operi allora quello, che dice; ma fuor di scena in materie gravi, come per esempio in questo passo dell' Euridice:

Fra le labbra sonar fredd' e tremanti.

non sarà disdicevole nell' atto di rappresentare tremolare un poco la voce in quest' ultime note: ed è giunta a tal segno questa imitazione mimica, che non ha molto fu sentita usarsi in una principal Chiesa di Roma nella festa di quel Santo da un Musico de' migliori in queste parole: *Cuius Regni non erit finis*; perciocchè, dopo l' ultime parole, subito tutte le parti restavano dopo una velocissima nota di croma, o semiminima, con duplicato errore, prima d' imitare affettatamente le parole particolari, e non il sentimento di quel detto; e poi anco in questo fare il contrario di quello, che doveva, cioè allungare quelle ultime sillabe in modo, che dimostrassero quasi non voler mai restare. Si guarderà anco di non passare da un' estremo all' altro, che sempre è vizioso, come per voler' esprimere celerità, e prestezza da note lunghissime di brevi, o semibrevi passare a molte crome, e semicrome, ovvero affrettare talmente la battuta, che sia tre, o quattro volte più veloce; perchè il medesimo si potrà fare, e molto meglio con accelerarla di un terzo,

o del-

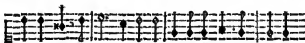
o della metà al più. E per il contrario ho sentito talvolta con molta mia nausea per rappresentare lentezza, gravità, dolore, e simili cose, o per far sentir meglio qualche dissonanza legata, sospendere la battuta mezz'ora, senza considerare, che è cosa disdicevole, repugnante alla natura, e dispiacevole alle persone giudiziose, che sentono. Se modulerà qualche parola, che denoti altezza, come *alto*, *sublime*, *stelle*, *cielo*, e simili non doverà sempre servirsi delle note più acute, e alte nella cartella, e parimente delle più gravi, e basse, se vorrà esprimere *scendere*, *cascare*, *Inferno* &c.

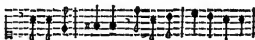
Non sarebbe nè anco dicevole in un Madrigale per esprimere la parola sola, il far cantare ad una sola parte. Ma vediamo come s'abbia ad intendere questo ricordo di non imitare le parole separate, ma il senso di tutta la poesìa; sebbene tutti i particolari non si possono notare; ma ciò è opera principalmente del giudizio, nel quale consiste, si può dire, il tutto. Se sarà una Canzone, che inviti ad allegrezza, come un' Inno sopra la Resurrezione di Cristo, o in cose profane in un Canto Nuziale, o Carnevalesco, sarà convenevole di fare tutta la Canzone allegra; benchè sia sparsa di qualche parola, ed anco di qualche sentimento mesto; ma se sarà un Madrigale (e l' istesso si deve intendere di tutte le Poesìe indifferenti) che sia parte mesto, e parte allegro, come .... si doverà, e potrà variare, come ha fatto .. .. Ma se tutto il soggetto, ed argomento del Madrigale sarà allegro, sarà molto meglio non l' alterare per qualche sentimento mesto, che vi sia, e per qualche parola spezzata non mai. Si doverà anco sommamente avvertire, massime per la Scena di troppa diversità di tempi per la prolazione delle sillabe, massime presso a presso, come ponendone alcune sotto i tempi di crome, e semiminime, ed altre di brevi, e semibrevi: che è una delle cause, che nel Ritmo non si sente troppo bel procedere: la qual cosa mi pare, che il Peri abbia meglio degli altri osservata: nella qual parte i Toscani forse hanno qualche dono dalla natura più degli altri. L' usare dunque le sillabe, come hanno fatto alcuni sotto tempi di semicrome, massime molte continuate, non è da imitare, e nelle crome anco parcamente si deve fare; benchè si rappresenti alcun personaggio nelle furie: sebbene forse si potrebbe concedere, quando si rappresentasse alcuno totalmente impazzito, e furioso.

CA-

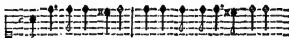
CAPITOLO XIII.

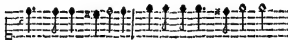
Alcune altre osservazioni per le Musiche Sceniche.

L' usare il punto d' Organo, o la coronata 𝄐 che altri se la dicano (che i Greci direbbono κορώνις) la quale dinota, che quanto si vuole si può allungare la nota dove è posta, non conviene, se non nella fine di tutta la scena, quando tutto il Ragionamento è finito, potendosi negli altri luoghi dove finisce il senso adoprare una nota un poco lunghetta, e di misura terminata, non solo per non discontinuare quello, che è un solo; ma per meglio continuare il suono con la cantilena dell' Attore; il quale a guisa degli antichi Musici non doverebbe fare un passo, o muovere un ciglio fuor di misura; ma se la Scena finirà con qualche senso rotto, e mesto, come in queste parole dette da una Ninfa nell' Euridice:

O gio-ie, o risi, o can-ti fat-ti querel' e pianti

Similmente nelle Interrogazioni (se pure vorremo modulare i colloquj) non bisogna, che l' ultima nota sia bianca; ma piuttosto nera, e veloce, come ha osservato bene il Peri, dove Euridice parla così alle Ninfe del Coro:

A che più dubbie, a che pen-so-se sta-te?

sarà molto meglio restare in qualche nota breve, senza curare di far cadenza: e tanto più, che ciò molte volte si fa ne' Madrigali. E quanto alle cadenze (le quali sono veramente dilettevoli ad udire, e di gran comodità al Compositore, servendo come si suol dire di luogo topico) non sono da usare frequentemente; perchè impediscono quella varietà, che si desidera: e siccome un' esperto cuoco non tutte le vivande condisce col zucchero; ma alcune con condi-

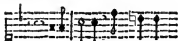
dimenti dolci, altro con agri, altre con acuti, ed aromatici: così deve fare un giudizioso Musico, variando anco solo il proccedere dell'aria; ma anco la sequenza del concento, usando ora di consonanze perfette, a guisa de' sapori dolci; ora delle imperfette, o seconde, quasi di condimenti aromatici; ed altrove delle distenenze, come di sapori agri, ed eccitativi dell'appetito: ed in vero si mostrano i Moderni troppo scrupolosi in voler sempre stare nel modo, come dicono: *Usanza forse venuta dal Canto Ecclesiastico*: nel quale veramente, come più semplice, ed unito, non conviene uscire del modo; ma nel Canto vario, e Scenico tutto l'opposito si deve fare: il che vediamo ottimamente osservato dal Monteverde nel principio del lamento della sua Ariadna; percioechè il primo verso: *Lasciatemi morire*, resta in *E*, *la*, *mi*: e l'istesso replicato resta in *D*, *la*, *sol*, *re*, cadenza sua propria: *E chi volete voi, che mi conforti?* resta in *G*, *sol*, *re*, *ut*: *In così dura sorte*, resta in *A*, *la*, *mi*, *re*: *In così gran martire*, resta in ♮, *mi*: *Lasciatemi morire*, resta in *F*, *fa*, *ut*, e l'istesso replicato resta in *D*, *la*, *sol*, *re* con cadenza finale: onde in questi pochi versi ricerca si può dire tutti i Modi, che veramente non sono più di quattro, quante sono le spezie della *Diapente*, che fanno qualche diversità: che quella, che nasce dalla diversa specie della *Diapason*, malamente si può conoscere, se non disponendo i tuoni alla guisa antica. Potrà dunque il Compositore restare come gli tornerà più comodo in questa, o in quella corda senza temere, che gli sia detto: *Tu esci del tuono*; perchè ciò si richiede in una bella, e vaga Melodia; passando anco dalla disgiunzione alla congiunzione, cioè ♮ quadro al *b* molle; o per il contrario dove gli pare, che faccia migliore effetto; servendosi in ciò del giudizio delle orecchie, che in questa parte solo lo può ben guidare. Ma per venire a qualche particolare, si guarderà d'usare intervalli troppo grandi dove il senso è attaccato, come sarebbe, se in vece di dire

Son queste le co - ro - - ne, on - de m'adorno il crine

dicesso così;

perchè simile intervallo non dimostra quella connessione, che bisogna delle seconde parole con le prime; ma non dà gran fastidio quell'intervallo di quarta, che è tra la sillaba *Son*, e *queste*; es-

sendochè il senso ivi è perfettamente attaccato: non significando niente da se quel *Son*. L'interrogativa, o sia con rimprovero, o senza, s' esprime benissimo col fare l'ultima nota più acuta della penultima; essendochè anco nel parlare comune chi interroga, lo fa con tuono più acuto: ed ecco l'esempio preso dalla medesima Ariadna col rimprovero,

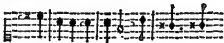
Così nell'al--ta se-de tu mi ri-pon de-gli Avi?

E senza rimprovero

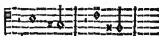
Ma l' esclamazioni ottimamente si esprimono con l'intervallo di terza minore, come nell' Euridice

O fa-to! o Ci-el!

Le Parentesi, a giudizio mio, ottimamente si esprimono, non solo con abbassare la voce (ch' è ufizio del Cantore) ma col discendere per qualche intervallo in alcune corde più gravi; il che si deve fare piuttosto nel salto di sesta, che altro; perciocchè questo non connette tanto la serie della melodìa; anzi pare, che la separi, e muti tuono, come si vede nell' Ariadna, dove dice

O ser-vi, o fid' a-mi-ci (Ahi fatto inde-gno!)

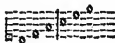
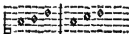
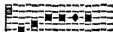
Ma certe interiezioni dolenti, e con esclamazioni staranno meglio alzandole di alquante voci. Noto ancora, che questi omei, o interiezioni dolenti fanno buonissimo effetto proferite in Sincopa, come quì si vede nell' Euridice

Che narri, ohi--mè, che sen---to!

E be-

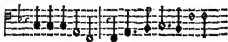
E benissimo staranno anco in certi lamenti interrotti, e molto dolenti, non per la convenienza del nome (che Sincope anco chiamano volgarmente questi pianti con singhiozzi, e deliquj di animo) ma perchè dimostrano una passione naturale, e senza regola di Melodìa, e Ritmo artifizioso. Si esprimono ancora bene questi lamenti interrotti; come *ohimè*, *ahi lasso*, *oh*, *ah*, con intervalli duri, e straordinarj, e diversi dove si reiterano, come in questo passo dell' Euridice:

Ohi - mè ; Ohi - mè

I lamenti, e strida femminili benissimo si esprimono col salire di grado molte voci verso l' acuto, per testimonianza anco di Aristotile nella Sezione . . . . e massimamente in un tuono forzato, ed acuto assai; che perciò il Tuono Missolidio non solo per la sua spezie del ♮ *mi* flebile assai; ma anco, perchè era il più acuto di tutti, era ne' lamenti più degli altri adoprato; come afferma Aristotile ne' Problemi Musicali: ed in questo tuono, credo che talvolta anco s' adoprasse l' intervallo del Tritono di salto; poichè vi è più naturale per tener l' estremo acuto (siccome nel tuono di *F*, *fa*, *ut* tiene l' estremo grave) che negli altri cinque: il quale intervallo non è più degli altri Generi, che del Diatonico, come ho dimostrato contro il Glareano nel mio Trattato de' Generi, e de' Modi.

Potrassi dunque adoprare per esprimere certe durezze, e passioni molto disperate, e dolenti; perchè, se per questo fine si concedono delle dissonanze, che direttamente si oppongono alla Musica; non sarà molto meglio di fare il medesimo con quello, che ci somministrano le voci, e gl' intervalli, massime naturali, e non ricercati, che con la forza del Contrappunto: o pure anco bisognando con l' uno, e l' altro? Ed in questo veramente consiste la perfezione della *Melopeia*, che è l' arte di fare belle arie, e canti, senza considerare il Contrappunto, che appartiene ad un' altra parte della Musica, che io chiamo *Symphoniurgia*: non mi piacendo di chiamarla Musica Poetica dal verbo ποιεῖν, che vuol dire *fare*, come usano in Germania. Dico dunque, che un Musico doverebbe perfettamente conoscere la natura di tutti gl' intervalli, con tutti i raddoppiamenti di note, cioè repliche dell' istessa voce in tutte, o nelle principali combinazioni, che si possono fare, come si può credere, che appresso gli Antichi contenessero i Libri della *Melopeia*, la qual' arte non è stata ancora resuscitata; perchè quelle poche osservazioni, che ci sono (come per esempio, che il salto di terza minore verso l' acuto sia mesto, e verso il grave allegro, e di

di terza maggiore al contrario) si trovano sparte fra le regole del Contrappunto, come anco le regole della *Ritmopeia*. Contuttociò molte osservazioni si trovano ne' Libri de' più eccellenti Musici, come nel Zarlino, e nel Galilei, le quali danno gran lume in questa materia; ed alcune cose mi pare di avere osservato da me (sebbene non fo professione di Musico) che possono essere non inutili a bene esprimere i concetti con la Melodìa: come è, che due salti di terza minore contigui all' in sù, sono molto idonei per i sensi teneri, e lamentevoli, come

perchè, se una terza minore in sù è tale, molto più due; nè per altra cagione l' intervallo della *Semidiapente* ha congiunto con la sua dissonanza qualche mollizie, e non è così duro come il Tritono, benchè non vi sia altra differenza, che di un comma, se non per la relazione degl' intervalli, e voci di mezzo, che virtualmente s' intendono ancor quando si pigliano di salto: per contenere la *Semidiapente* due semiditoni, ed il tritono un ditono, e un tuono; ma il salto di ditono all' in sù ha del magnifico, e del virile; e molto più, quando precede, o segue il tuono, come

E quando anco segue il semiditono, come nell' intuonazione del Salmo *Laudate pueri Dominum*, che è tale

Ma il procedere di salti non solo verso l' acuto, ma anco verso il grave, esprime il costume grande, e magnifico, che viene notato da
. . . .
Il che è stato ottimamente osservato dal Peri, dove introduce Plutone, che risponde ad Orfeo, che lo supplicava a renderli Euridice con magnanimo costume, quelle belle parole:

Sì dolci preghi, e sì soavi accenti
Non spargeresti in van, se nel mio Regno
Impetrasser mercè pianti, o lamenti. Così

Sì

Sì dolci preghi, e sì soa-vi accenti.

Dove la terza maggiore si trova sotto la minore; e con quest' occasione si può notare, che questa specie di quinta *F C*, quanto ha dell' ardito, e del virile, graduandola dall' insù, *fa, sol, re, mi, fa*, per cagione di quei tre tuoni continuati, che riesce crudetta; altrettanto ha del molle, e del languido, scendendo di grado all' ingiù, *fa, mi, la, sol, fa*: onde ottimamente fu dagli Antichi assegnata al tuono Hypolydio, che era propriamente applicato ad esprimere il costume languido, molle, sonnacchioso, e pigro, come d' un' ebbro, o d' uno, che per vezzi languisca: la qual proprietà meglio si conosce in esso, facendolo mezzo tuono più grave del Corista, come era già; ma perchè l' istesso modulato all' insù dimostra contrario costume (quanto alla specie) cioè virile, ed ardito; perciò deve osservare il diligente Musico, che i tuoni non fanno l' istesso effetto presi in un verso, o nell' altro. Or dunque, sebbene tutti gl' intervalli minori siano più consonanti, o dissonanti, come seconde minori, terze minori, seste minori, e settime minori, sono però più molli, e languidi de' maggiori, e quasi femminili; siccome quegli altri virili, non solo nel modularli una voce dopo l' altra in una parte sola; ma anco nell' accomodarli nelle consonanze, e pochi particolarmente nel grave; tuttavia questa differenza si conosce maggiormente nelle terze, che pare veramente, che facciano tutta la differenza delle due sorti di Melodìa *Diastaltica*, ovvero *concitata*, *allegra*, *e virile*; e *Systaltica*, cioè *mesta*, ed *effemminata*, che è la principal cagione, perchè il Genere Enarmonico, che si serve massimamente del grado di terza maggiore, ha più del magnifico, e virile del Cromatico, che si serve della minore. Ma quanto alle seconde, e quarte; benchè il Galilei dica, che la prima sia . . . . all' insù, e . . . . all' ingiù, e l' altra per il contrario: tuttavia, per dirla liberamente, io non ci trovo questa differenza; anzi mi paiono tutte due indifferenti, siccome è l' ottava; perchè la diversità, che hanno, consiste nella relazione delle voci di mezzo: attesochè, siccome questa quarta graduata, *la, sol, fa, mi*, è più mesta di questa *fa, mi, re, ut*; così anco presa di salto *la, mi* sarà più mesta, che *fa, ut*; ma tutto questo più diffusamente si dichiara ne' Libri de' Generi, e de' Modi.

CA-

CAPITOLO XIV.

Della proprietà del Grave, e Acuto per gli affetti.

NON voglio già tralasciare, ch' io non concorro nè meno col Galilei in credere, che i diversi moti delle parti, andando l' una verso l'acuto, e l'altra verso il grave, siano d' impedimento come egli crede, all' operare della Musica quegli effetti, che dove rebbe; perciochè oltre, che si toglierebbe via la principal grazia de' concenti di procedere, con moto contrario, e che io stimo, che anco anticamente questo si praticasse; non mi par vero, che contraria natura assolutamente abbia il grave, o l'acuto, come anco per lopiù tengono i Moderni, dando perciò quella bella regola d' usare nelle cose meste le voci gravi, e nell' allegre l' acute; la qual cosa gli Antichi considerarono molto diversamente, e molto più sottilmente, come anco le altre cose. Convien sapere dunque, che l' acutezza della voce, da una banda ha del femminile, in quanto le donne parlano, e cantano più acuto degli uomini; dall' altra tiene più del vivo, allegro, intenso, e ardito, che la gravità, la quale partecipa più del molle, e rimesso, che sono qualità femminili, siccome le prime sono virili; e ciò procede per dinotar l' acutezza maggiore sforzo, e vigore; poichè la voce acuta, non solo con maggior forza del petto, e dell' arterie si genera; ma anco nelle corde con maggior tensione, e ne' flauti con più violento soffio, e maggior condensamento d' aria; onde considerato per se stesso, l' acutezza rappresenta il costume femminile; ma con relazione all' efficiente dimostra il contrario: e la gravità parimente considerata, da se esprime il costume, e qualità virile, e in riguardo del principio, onde procede, tutto l' opposito. Di più dobbiamo supporre per cosa verissima, che i suoni non hanno in se qualità nessuna indicativa, o effettiva di proprio costume, se non in quanto imitano, e rappresentano la voce umana: perciocchè la voce, la loquela, il camminare, e simili, sono cose, che hanno vario costume, come è manifesto: e così conviene intendere Aristotile, dove dice, che i suoni sono per dir così costumati, ma non i colori: cioè in quanto detti suoni sono quasi sembianze dell' umana voce: e in questa guisa dall' istessa causa materiale, ma per diversi mezzi, procedono effetti contrarj; perciocchè l' acutezza alcune volte dimostra allegria, vigore, ardire &c. come ne' canti Orthii, che propriamente s' usavano in certi Nomi, o Inni di Minerva, la quale tenevano per Dea marziale, e virile, e gli applicavano una melodia simile, usando di cantare il Nome Orthio in un tuono acuto, e in un Ritmo concitato, e fiero: e con questo dicono, che Arione s' inanimisse a saltare in mare, quando s' accorse dell' insi-

inſidie de' marinari. Ma dall'altra banda i lamenti tragichi di femmine meſchine, come dicevano, ſi cantavano nel tuono Miſſolidio, più degli altri acuto: nè è miracolo; imperocchè l'acutezza non opera da ſe nè meſtizia, ne allegria; ma ſolo veemenza di paſſione in genere; ſicchè applicata a coſe allegre, cioè, parole, melodia, e ritmo, che ſia tale, dimoſtra maggiore allegria, e in coſe meſte accreſce maggior meſtizia. E' ben vero, che per gli affetti di ſemplice meſtizia, o malinconìa, meglio ſi confà il tuono grave; perchè indica languidezza, e certo torpore; ma per eſprimere un dolore intenſo, diſperazione, lamenti, ſtrida, come di uno, che ſi lagni della morte d'un figlio, padre, o fratello, ſarebbe errore l'uſare ſuoni, e tuono di grave. Dal che ſi conoſce quanto ſia triviale la regola de' moderni Muſici, di trattenerſi nel grave in coſe meſte, e nell'acuto quando il ſoggetto è allegro; per non aver fatta queſta diſtinzione d'una meſtizia, o dolore quieto, e d'un'afflizione diſperata, e intenſa, le quali camminano per diverſa ſtrada; ſiccome la podagra fredda, e calda; che pure tutta è podagra, e ſi medica con rimedj contrarj. Nè fa ſolamente diverſo effetto il grave, e l'acuto in riſguardo al principio, onde procede; perciocchè l'iſteſſo grado di acutezza in una donna, a cui ſarà naturale, dimoſtrerà poca, o niuna alterazione di coſtume; e in un'uomo, a cui non ſarà proprio, moſtrerà traſportazione d'affetto in allegrezza, o meſtizia ſecondo il ſoggetto: e l'iſteſſo grado di gravità di tuono, che ſia il proprio, e naturale d'un uomo, in lui non moſtrerà qualità neſſuna, e in una donna farà apparire quegli affetti, che naſcono da relaſſamento, come languore, pigrizia, meſtizia, dolore, freddo, timore &c. Ma ciò ſi deve intendere, ſe quel tuono grave non ſarà naturale in quella donna; perchè eſſendo tale la voce, riuſcirà piena, denſa, e virile (come ſi trovano alcune donne, che l'hanno tale) e conſeguentemente dimoſtrerà piuttoſto animo, e coſtume virile: ma non eſſendo tuono naturale, opererà il contrario, e ſi conoſcerà ſubito molto languido, e rimeſſo, come la voce d'un rauco, o d'un infermo: e per il contrario ſe il tuono acuto ſarà naturale di un'uomo, come ne' Contralti, che veramente ſono *γυναικόφωνοι*, perchè non ſarà forzato, eſprimerà affetto, e coſtume femminile. Ma molto più ciò ſi conoſce in riguardo del medeſimo principio; perciocchè ſubito ſi rappreſenta alla mente la cauſa più ſpeciale, che opera quella diverſità: dico conſiderando nella medeſima perſona queſta variazione di tuono; imperocchè mentre un'uomo favella nel ſuo tuono naturale ſenza forzar la voce nel tuono acuto, che chiamano *quilio*, o nel grave, che non ha nome, dimoſtra un coſtume poſato, quieto, e coſtante, ed un'animo veramente da Stoico, che non ſi laſcia commuovere da paſſione alcuna; e perciò prudentemente i Greci aſſegnarono a queſto tuono (che è quello, che noi diciamo *Coriſta*) il Modo Dorio, che ha del malinconico, e del grave; e perciò era naturale, e più ſtimato da' Dorieſi fra tutte le altre Nazioni Gre-

Greche, ſiccome la più numeroſa, così anco la più grave, e di coſtumi più ſeveri, e incorrotti: onde a queſto tuono conviene, delle tre ſpecie di Melodìa quella di mezzo, che dicevano *Heſychaſtica*, cioè operatrice di quiete, e tranquillità. Ma ſe l' iſteſso uomo parlerà in un tuono più forzato, ed intenſo, dimoſtrerà veemenza di affetto così nel meſto, come nel lieto, con quella differenza detta di ſopra; onde, così il Modo Frigio deſtinato per eſprimere il furore divino, lo ſdegno, e l' ardor militare &c. come il Lidio appropriato all' allegria, ed al giubbilo, e feſte, e balli, in tuono più acuto, e intenſo del *Coriſta* erano cantati; ma ſe l' iſteſſa perſona uſerà d' un tuono di voce più grave della ſua naturale, eſprimerà certa ſtanchezza, debolezza, languore, e tra gli affetti pigrizia, timore, e una meſtizia fredda, e dolente; ma non concitata, e diſperata: e però in tuono rimeſſo ſi cantava il Modo, o Armonìa *Hypolidia*, biaſimata perciò da Socrate appreſſo Platone (che la chiama *Lidia*, come s' uſava in quel tempo) perchè non era da uſare, ſe non per eſprimere un coſtume languente per vezzi, o ſoverchio piacere, o per ubriachezza, e ſimili; dal che ſi vede, che la Muſica Syſtaltica (che ho dichiarato quello, che ſia, dove tratto de' Generi, e de' Modi) e la Diaſtaltica ſua contraria, non s' aſtringono al grave, o all' acuto; poichè per eſprimere uno, che per molto giubbilo, o diletto quaſi languiſca, gli conviene il tuono rimeſſo, e l' Hypolidio; ma per dinotare un' allegrezza viva, e fervente, meglio ſe gli confà un tuono acuto, ed intenſo, come il Lidio vero. Per il contrario gli affetti di meſtizia, e dolore, o ſono congiunti con languore, e ſtupidezza, a guiſa della podagra fredda, e li conviene il tuono più grave, e rimeſſo del *Coriſta*: o ſono con veemenza di diſperazione, e ſimili uniti, e ad un tuono più acuto, e intenſo, che il *Coriſta* non è, ſi riferiſcono.

Sola la paſſione d' ira è quella, che non ſi confà giammai con tuono, e voce rimeſſa, e grave; ma ſempre con l' acuto, ed intenſo. Dal che ſi conoſce con quant' arte, ed oſſervazione della natura gli antichi Muſici abbiano fabbricato le loro regole per rendere le melodìe efficaci, e coſtumate; ed al contrario quanto confuſamente, ed a caſo queſta parte ſia ſtata ſinora maneggiata da' Moderni. Si conoſce anco, che un perfetto Muſico doverebbe avere qualche notizia della Filoſofia morale, almeno per ſapere ben diſcernere la differenza de' coſtumi, e delle paſſioni; perciocchè appartiene a queſt' arte, non meno, che all' Oratoria, ed alla Poetica l' *Ethopeia*, e la *Bathopeia*, cioè l' arte operatrice, o demoſtratrice de' coſtumi, e degli affetti: ſi vede anco, che il grave, e acuto per ſe ſteſſo non opera niente; e non è più allegro, o malinconico l' uno, che l' altro: e che ciò ſia vero, ſe noi ſentiamo in un' inſtrumento ſonare tutte le corde nell' iſteſſa maniera, tanto appariſce il tuono lieto, e meſto nelle acute corde, che nelle gravi: ſicchè poco ſicura rieſce la regola del Galilei; e di quì poſſono conoſcere i Muſici lo ſtile, che hanno a tenere per bene eſprimere queſte differenti paſſioni

ni: il che molto più ſi farà paleſe, quando pubblicheremo la Teorica, e Pratica de' Generi, e de' Modi, che ſino adeſſo è ſtata malamente inteſa, e noi crediamo di averla renduta tanto facile, che con poca fatica ſi potrà rimettere in uſo.

CAPITOLO XV.

Alcune altre oſſervazioni per chi compone in queſto ſtile.

HO ſentito alcuna volta praticarſi in Scena una coſa, la quale ha dato faſtidio a me, e ad altri; e però ho voluto quì farne menzione, acciò le perſone giudizioſe, e perite ci facciano refleſſione, e meglio conſiderino, ſe è conveniente, e lodevole. Dopo aver ragionato inſieme, alcuni Paſtori, per eſempio, in queſto Stile Recitativo, ſogliono in un ſubito cantare d' accordo un' arietta, o canzone, ſenza uſar prima fra di loro qualche preambulo, o invito: la qual coſa mi pare, che non abbia del veriſimile; perciocchè, o vogliono fare apparire, che ſia coſa penſata, e imparata a mente: ed in tal caſo non ha garbo, che alcuno di loro non inviti gli altri a cantare la tale, o tale cantilena: e ſe vogliono, che apparíſca, che allora allora la formino di comune accordo, ciò anco ha molto dell' inveriſimile: e tantopiù doverebbe precedere qualche invito, perchè ſi preparaſſero a formare il concetto di quello, che devono cantare: il che averebbe luogo ſolo, mentre ſi fingeſſero rapiti, o commoſſi da qualche ſpirito ſuperiore, o divino, o diabolico, che fuſſe; ma come ſi pratica, non già. Nè vale l' eſempio del Coro; perchè il Coro è parte ſeparata dagli Attori, e mezzano tra gli Attori, e Spettatori; onde Ariſtotile lo chiama Κηδευτὴν ἄπρακτον *Curatore ozioſo*, ed è proprio ſuo ufizio di cantare, comunque ſia all' improvviſo, o premeditatamente; ma gli Attori ſteſſi non pare, che lo devino fare così improvviſamente. Non è anco di piccola importanza l' aſſegnare a ciaſcuno perſonaggio delle Azioni, ed agli Attori, che le rappreſentano, una convenevole voce, o tuono, che con varie chiavi ſi dimoſtra. Intorno a che non ſia ſe non bene darne alcuni ricordi; ſebbene poco neceſſarj a' giudizioſi Compoſitori.

Dove intervengono due, o più Attori inſieme, tutti uomini fatti, e di egual condizione, ponghiamo caſo, due Paſtori, non converrà aſſegnare a tutti l' iſteſſo tuono; ma tornerà meglio, che ſiccome ſi ſente nel parlare qualche varietà, così aſſegnare a queſto un ſiſtema (che diverſi ſiſtemi ſono più preſto i noſtri modi, o tuoni) più acuto, ed all' altro un più grave: per eſempio al primo tra *E*, ed *e*, al ſecondo tra *F*, ed *f*, al terzo tra *G*, e *g*, avvertendo

però, come accenno in altro Capitolo, che le cadenze per natura contrarie, come è l'*E*, *la*, *mi*, e *F*, *fa*, *ut* non si seguano, se è possibile, immediatamente. Questo si vede giudiziosamente osservato dal Peri, distinguendo la voce d' *Arcetro* più acuta, da quella di *Tirsi* più grave, e dando al primo la chiave di *C*, *sol*, *fa*, *ut* nella linea di mezzo, ed al secondo nella quarta; onde dove parlassero tre Pastori giovani, si potrebbe ad uno assegnare la voce di un *Baritono*, al secondo di un *Tenore*, ed al terzo di un *Contralto*; e parimente dove due Ninfe, all' una assegnare il *Soprano* più acuto, all' altra più grave. Si può dubitare quello, che convenga fare dove entrano Deità, Spiriti celesti, o infernali, virtù, vizj, &c. Primieramente parlerò delle cose vere, poi delle finte.

Introducendosi dunque Gesù nostro Signore (come si suole prima, che morisse, o dopo, che è tuono glorioso; perchè in ciò non farei differenze) pare, che convenga darli l'istessa voce, cioè un bel *Tenore* (il quale vorrebb' essere soave, e chiaro, quale è quello del Bianchi) di tuono ordinario; poichè questo dinota meglio un corpo perfettissimamente organizzato, e di complessione temperata. A Dio Padre, che si rappresenta sempre in forma di vecchio, meglio al parer mio conviene un *Baritono*, che ogni altra voce. Agli Angioli, che sempre si fanno apparire in forma di un giovinetto, secondo l' età, che mostrerà, se li darà il *Soprano*, o *Contralto*; poichè li Spiriti celesti, ed infernali, che per se stessi non hanno voce, quando pigliano un corpo aereo, o altramente prendono la forma umana, si vestono parimente delle medesime qualità, ed operazioni. Al Principe de' Demonj, perchè si suol figurare in forma grande, e grossa, e barbuta, ottimamente se gli suole assegnare un *Basso* profondo, che tanto meglio gli starà, quanto sarà più grave del *Corista*, cantando anche sopra qualche instrumento di tuono inferiore, e di suono stravagante. Agli altri Demonj, secondo la forma, o età, che pigliano, se gli possono assegnare differenti tuoni; ma non mai *Soprani*, o pure qualche *Falsetto* solo: dovendosi avvertire anco, che dove sarà copia di voci, le più chiare, belle, e nette si assegnino alli Spiriti buoni, e Deità celesti: e le fosche, aspre, fesse, ed insoavi alli Spiriti maligni, e alle Deità infernali. A Saturno *Grave*: a Nettunno, Vulcano, Ercole, Giano, e simili Dei favolosi, si devono assegnare le voci gravi, cioè *Bassi*, o *Baritoni* ne' tuoni eziandio inferiori al *Corista*, quando si potrà. A Marte parimente, o pure un *Tenore* gagliardo, e pieno: a Mercurio, Apolline, Bacco, e simili, che in età giovenile si figurano, qualche *Tenore*, o *Contralto*, se non volessimo più presto a Mercurio assegnare un *Contralto*, per meglio esprimere un costume vario, fraudolente, e maligno; siccome, rappresentandosi un Proteo, detto da' Latini *Vertunno*, sarà grande artifizio farlo usare diverse voci quando si potrà. Nelle Dee de' Gentili qualche differenza parimente si può fare, come sarebbe, dando a quelle, che si figurano più attempate, o più virili il tuono

più

più grave, come a Cibele, detta Madre degli Dei il *Contralto*, a Giunone, Cerere, e Minerva il *Soprano* più grave: a Venere, Diana, e Proserpina più acuto. E perchè questi varii Dei della Gentilità si credevano chi in un paese, e chi in un'altro, dove anco erano più costantemente riveriti, secondochè quelle Nazioni avevano questo, o quel tuono; sarebbe convenevole assegnarseli il loro, come per esempio il tuono Dorio, o Hypodorio a Giove, di nascita Cretense, provincia della Nazione Dorica; ma a Bacco il Frigio, sebbene nato in Tebe, città della Beozia de' medesimi Doriesi; perchè da' Frigii massimamente era venerato. A Minerva il tuono Iastio, o Ionico, per essere stati di quella schiatta gli Ateniesi, che appresso di loro la tenevano nata. Ma molto più si doverebbe aver riguardo alle qualità loro, e proprj usizj; perciocchè a Marte, Dio della guerra, starebbe bene l' Hypofrigio, a Venere il Lidio, a Saturno l' Hypodorio, a Nettunno l' Hypofrigio, e respettivamente gli altri, che si lasciano ad arbitrio dell' erudito, e giudizioso Poeta, come di tanti altri, a' quali non si assegnavano proprj natali, come la Fortuna, Nemesi &c. Parimente quando s' induce a parlare qualche virtù morale, o vizio, qualche scienza, qualche parte del Mondo, o del tempo, come gli Elementi, o Stagioni; qualche qualità, come calore, freddo &c. qualche professione, come Milizia, Agricoltura; qualche condizione, come, felicità, infelicità, beatitudine, gloria, onore; qualche accidente, come guerra, pace, ubertà, servitù &c. qualche età, puerizia, vecchiaia, &c. qualche passione, letizia, e mestizia, il tutto si doverebbe regolare ordinatamente, in riguardo della proprietà de' principali Tuoni, e Modi, che sono li quattro, *Dorio*, *Frigio*, *Lidio*, *Missolidio*, e con aggiunta dell' *Ipolidio*. Dove è da notare principalmente la corrispondenza, che i quattro Modi principalmente hanno con le quattro complessioni, stagioni, qualità, elementi &c. Per esempio il Dorio assegneremo alla malinconia, all' Autunno, alla Terra, e alla siccità. Il Frigio alla collera, all' Estate, e caldezza: il Lidio alla complessione sanguigna, all' umidità, e alla Primavera: il Missolidio alla complessione flemmatica, alla freddezza, all' Inverno &c. Tra le virtù alla fortezza, costanza, temperanza, prudenza, e quasi a tutte il Dorio. All' innocenza il Lidio; perchè rappresenta il tuono acuto dell' età puerili. Tra i vizj, alla lascivia, pigrizia &c. l' Hypolidio. All' iracondia, crudeltà &c. il Frigio. Quanto alle scienze non ci accaderà molta osservanza.

Maggiore osservanza si averà nell' età, e passioni; perciocchè alla puerizia si darà il Missolidio, all' adolescenza il Lidio, alla gioventù il Frigio, ed alla vecchiaia il Dorio. All' amore, letizia, e gaudio il Lidio; al dolore, mestizia, e affanno il Missolidio. All' ira, e furore il Frigio: al timore l' Hypolidio: al diletto il Lidio. Ma se consideriamo solo i Tuoni senza i Modi, e Armonie, allora daremo il tuono acuto; perchè chi s' adira l' usa tale: alla fraude, faremo, che canti in diversi tuoni più acuti, e più gravi, e così

così alla bugìa, incostanza, e adulazione assegneremo una voce finta, cioè il *Falsetto*; le quali osservazioni tanto più convien fare quando s' introducono insieme in Scena cose diverse, come una virtù, ed un vizio, contrarj, o in maggior numero; e così, perchè i Musici moderni sogliono comparare le quattro parti a i quattro Elementi, il *Basso* alla Terra, il *Tenore* all' Acqua, il *Contralto* all' Aria, e il *Soprano* al Fuoco; non sarà disconvenevole, inducendo in Scena questi quattro Elementi, assegnare a ciascuno la propria voce; nè darebbe noia, che avessero la voce grave quelle, che si figurano come donne. Se occorresse rappresentare le tre Nazioni Greche, *Doria*, *Eolia*, e *Ionia*, sarebbe errore non assegnare a ciascuna il suo proprio tuono. Ma fra le Provincie del Mondo, introducendosene più d' una insieme, sarebbe convenevole alle più temperate, come all' Italia, e alla Grecia, dare la voce mezzana; alle Meridionali, come all' Affrica, ed Egitto, l' acuta, ed alle Settentrionali la grave. Introducendosi le nove Muse, bisognerebbe massimamente usare grande artifizio, e diversità: il che si potrebbe fare con assegnare a ciascuna parte colore, armonìa, o modo, particolar tuono, e propria foggia di versi, e di Ritmo, e diverso instrumento, ed a proporzione fare l' istesso nelle varie specie di Poesìe, assegnando loro così diversi tuoni, e foggie di Melodìa, come diverso, per esempio alla Tragedia il verso Iambico Tragico, il Modo Dorio, Ipodorio, o Iposrigio, la Melodìa mesta, ed affettuosa. All' Eroica il verso Eroico, il tuono Dorio, o Frigio con la Melodìa magnifica, e gonfia: alla Commedia il verso Irocaico col tuono Lidio, e la melodìa allegra: all' Elegìa il suo proprio metro in tuono Missolidio &c.

Quanto poi a' diversi Generi, sebbene pochi sono i praticabili; tuttavia mi parrebbe convenevole, potendosi, fare, che ne cavassimo qualche differenza, per distinguere con decoro, e convenienza la Divinità, e cose celesti dalle persone terrestri, e mortali: onde mi piacerebbe, quando in una medesima azione intervenisse a parlare Iddio, e gli Angeli Santi: se gli assegnasse la Melodìa Enarmonica, ed agli uomini la Diatonica comune; o se pure ci volessimo servire del Cromatico, dagli Antichi, come attesta Plutarco, con buon giudizio escluso dalla Tragedia, si potrebbe assegnare agli uomini; perchè questo meglio degli altri dimostra la fragilità, e tenerezza dell' umana natura, massimamente intervenendovi anco Demonj, a' quali potrebbesi lasciare il Diatonico; sebbene assegnando il Diatonico agli uomini, si potrebbe pure differenziare in qualche modo da essi gli Spiriti Infernali; non solo con darli le peggiori voci, e piu false; ma col fare anco, che il loro canto fusse più duro, e spiacevole, quale sarebbe togliendogli le grazie, ed accenti (se pure i Cantori potessero astenersene) e mettendovi spesso intervalli duri, e difficili, come *Tritoni*, *Semidiapente*, *e settime*: e se si potesse con lungo studio praticare quella specie di Diatonico, trovata da Tolomeo, che egli chiamò ὁμαλὸν *equabile*; perchè vi è poca diffe-

fetenza da' tuoni, e femituoni; onde confeffa, che riufciva duro, e ruftichetto; credo, che ottimamente converrebbe al modulare de' Demonj, e che febbene non fuffe così dolce, e foave alle orecchie; tuttavia per la novità della cofa, e convenevolezza per avventura non difpiacerebbe; ma quefte fon cofe, che ricercherebbono lunghiffimo ftudio, ed efercizio, che non fo, fe metteffe conto impiegarlo in cofe sì frivole, e poco utili al Mondo.

CAPITOLO XVI.

D' alcune avvertenze, che devono avere gli Attori fteffi.

ORA noterò alcune cofe, nelle quali gli Attori fogliono inavvertentemente incorrere: e primieramente, talvolta proferifcono le ultime fillabe tanto piano, che a gran pena s' intendono da chi è accanto al palco, non che da' più lontani; il che è vizio notabile: difpiacendo affai a chi ode con gufto quello, che fi rappresenta, di perdere molte parole, che talvolta fono molto effenziali, e fanno perdere l' intelligenza del refto. Alcuni altri nel ripigliare il canto in principio di claufola, fe la parola comincia in vocale per proferirla con maggior forza l' afpitano, facendo efpreffamente fentire l' *H*: il che non farebbe vizio, fe in noftra lingua fi ufaffe, come fi ufava nella Greca, e Latina, qualche poco nella Francefe, ed alquanto più nella Spagnuola. Altri per moftrarfi più efperti, e grazioli, cominciando fommeffamente, alzano a poco a poco tanto la voce, che paffano da uno eftremo all' altro con foverchia affettazione: il che fe foffe ufato fobriamente fi potrebbe comportare; benchè forfe poco convenevole alla Scena, perchè non efprime il parlare comune. Altri fanno tante fmorfie, ed atti vezzofi con la bocca, e con gli occhi, che pare propriamente fi fvenghino per dolcezza; la qual cofa non fi deve ufare, fe non contraffacendo fimili tenerezze mimicamente; ma fopra tutto dovrebbonfi sforzare di parlare forte, ed in tuono alto, falvo, che ne' luoghi angufti per effere fentiti da tutti, e riportarne comunemente lode, ed applaufo, ingegnandofi anco di far bella, e gagliarda voce, con aftenerfi da alcuni cibi nocivi, ed ufar di quegli artifizj, che giovano a quefto (la qual cofa appartiene all' arte Phonafcica) della quale alcuna cofa ne accenna Curio Fortunaziano ne' precetti di Rettorica; imitando almeno in parte le diligenze degli antichi, che oggi paiono incredibili; e di quì nafce, che *abftinuit Venere, & vino, qui Pythia cantat Tibicen.*

Ma bafti l' efempio di Nerone, del quale leggiamo in Suetonio, che per fare bella voce ufava clifteri, e lamine, e fi teneva una piaftra di piombo fopra lo ftomaco. Ma

Ma sopra tutto si deve ingegnare il discreto Cantore di proferire distinto, e scolpito, acciò, se sia possibile, non si perda nè pure una cosa di quello, che canta: nella qual parte è singolare il Sig. Cavalier Loreto; perciocchè oltre il dono naturale, è stato allevato in Firenze, dove si fa particolarmente professione di bella pronunzia, come già in Atene, così nel cantare, come nel favellare. E ciò tanto maggiormente si deve osservare, che la nostra lingua patisce un difetto, per avere quasi tutte le voci terminate in vocale, di far molte collisioni; onde spesse volte ne nasce un senso ambiguo; siccome quando io dico *in voci spars' il suono*, non s' intende se vuol dire *sparso*, o *sparse* participio, o *sparse* verbo: il qual difetto meno si sente nella Latina favella, e nella Spagnuola, che in questa parte supera la nostra; benchè in molte altre gli sia inferiore; ma sopra tutto la Greca è lontana da questo vizio; perchè con levare, o rogliere alcune lettere, sfugge quasi ogni amfibologìa. Si sforzi dunque il Cantore di proferire quanto più potrà spiccato, e netto, facendo sentire tutte le consonanti, e le ultime vocali in particolare. L' azione poi, e gesto vuol' essere vivace, e risoluto, e come dicono gli Spagnuoli, disinvolto, e con certo portamento di vita leggiadro, e numeroso, quale si vede in molti Francesi (sebbene alcuni danno nell' affettato) ed i loro Francesi in questa parte sono eccellenti, come gl' Inglesi nella vivacità dell' espressione, e gli Spagnuoli nella rappresentazione grave, e naturale. E perciò doverebbono gli Attori scenici non essere ignoranti di quelle arti, che insegnano a portare la vita con garbo, e scioltezza, come sono il Ballo, la Scherma, il giuoco di palla a corda, e la Lotta, che massimamente dagli Antichi era praticata; onde la cosa andò in proverbio, così tra i Greci, come tra i Latini, perchè *Apalaestri* si dicevano quelli, che non avevano *Palaestra*, cioè *Esercizio di lotta*, ed erano sgarbati ne' loro moti, e gesti. Molte condizioni dunque si ricercano in un Cantore di scena, acciò comparisca eccellente, come faceva il Campagnuola Mantovano, che veramente pareva nato per questo.

CAPITOLO XVII.

Delle qualità naturali, e artifiziali, che deve avere un Compositore di questa sorte di Musiche.

Dovendo adunque il Compositore di Musica, avere tante avvertenze per bene, e giudiziosamente modulare, è necessario, ch' egli sia sufficientemente fornito di molte buone qualità, comunicateli dalla natura, e alcune altre per arte, e lungo studio acquistate; altrimenti non potrà mai far cosa eccellente, e du-

durabile; benchè paia, che oggi regni questa opinione, ch' e' basti solamente mettere insieme quattro note, e saper toccare qualche Instrumento. Voglio perciò discorrere alquanto sopra alcune condizioni più necessarie, ma sommariamente; perchè non è mia intenzione di formar qui l' idea di un perfetto Musico. Dico dunque, che principalmente si richiede, ch' egli sia molto inventivo, d' ingegno versatile, e di profonda immaginativa: qualità, che gli sono comuni col Poema. E siccome per esser buon Poeta aiuta più la natura, che l'arte, come dimostra il proverbio, *poetae nascuntur*: così l' istesso parmi, che succeda al Musico; perciocchè chi non ha dalla natura una certa vena feconda (che consiste in aver pronta l' immaginativa a formare quei concetti, che fanno a proposito al soggetto, ch' egli si propone a modulare) non occorre, ch' egli si lambicchi il cervello per arrivare alla perfezione, che mai non gli riuscirà: e tutto quello che sarà, sempre sarà secco, e stentato, mancandoli certa grazia, e naturalezza, che è il condimento di tutte le melodie: Il che hanno notato gli odierni Musici nel Soriano, il quale; benchè fosse peritissimo del contrappunto, non ebbe però mai talento a far belle arie, e leggiadre: onde si diede a fare canoni, e simili contrappunti stentati, come succede a quelli, che nella Poesìa non potendo fare componimenti, si danno agli anagrammi, e altre sorte di versi artifiziosi; ma nelle cose Latine, e da Chiesa riuscì molto più, come quelle, che secondo lo stile d' oggi, non richiedono se non buona notizia del contrappunto, e quanto al dare bell'aria a' soggetti, e farli proferir bene, e con grazia poco ci si bada. Il Principe di Venosa per il contrario, ch' era nato propriamente per la Musica, e con l' espressione di melodìa poteva vestire qualsivoglia concerto, non artese mai, che si sappia a Canoni, e sì fatte sofisticherie.

Tale dunque bisognerebbe, che fosse il genio del buon Compositore, massime per queste Musiche, dove regna più la *Melopeia*, che la *Symphoniurgia*. Quanto alle complessioni, sebbene credo, che in ciascuna si possano trovare uomini in questa parte eccellenti; tuttavia dovendosi il Musico trasformare in ogni sorte d' affetto, pare, che avesse vantaggio quello, che sarà di complessione temperata, e che partecipa di tutte. Ma dovendosi fare elezioni delle semplici, la melanconica a giudizio mio terrà il primo luogo, essendo per testimonianza d' Aristotile, i melanconici per ordinario tutti ingegnosi (purchè non siano di quelli, che veramente si dicono *atrabilarii*) e più soggetti degli altri ad ogni sorte di passione. Nel secondo luogo metterei i sanguigni, nel terzo i collerici, e nell'ultimo i flegmatici. Presupposto questo fondamento, è superfluo il dire, che gli bisogna avere spirito, e genio poetico, e buono udito non tanto l'esterno delle orecchie, per giudicare delle consonanze materiali, quanto l' interno del senso comune (o distinto, o l' istesso, che sia con la fantasìa, e immaginativa) che giudica se un concento, una melodìa, o un Ritmo, può riu-

ſcire grato, ſoave, e leggiadro: perciocchè tutto queſto ſeguiterà all'aver buon inventiva, e ingegno fecondo; perciocchè queſti tali ſogliono avere buoni orecchi nel ſenſo detto. Ma per parlare di quelle coſe, che s'acquiſtano con fatica, e ſtudio: alcune ſcienze, e facoltà gli daranno grandiſſimo aiuto, come la Filoſofia Morale, che gl'inſegnerà la differenza, e proprieta de' coſtumi, e degl' affetti, i quali eſſo deve rappreſentare più vivamente che ſi può; come l' Arte poetica per intendere bene la forza del metro, e la varietà de' verſi, e de' poemi, col proprio ufizio, e natura di ciaſcuno; e in che conſiſtono gl'ornamenti, e grazie dell'elocuzione, e quegli artifizj retorici, che il Poeta ha comuni con l'Oratore. Oltre le figure del concetto, o ſentenza, è neceſſario, ch' egli poſſieda anco bene la Grammatica, così la Volgare, come la Latina, acciò ſappia la vera, e buona pronunzia dell'una, e dell' altra lingua; e quali parole, e fraſi ſiano belle, e adorne, e atte alla melodìa, e quali nò: e che non abbia a mendicare l' interpretazione de' vocaboli più aſtruſi, e antichi, che uſano i Poeti Latini, e Volgari. S' egli averà anco qualche intelligenza d' alcune parti della Fiſica, maſſimamente di quella, che tratta dell'Anima, e della Logica, non per ſillogizzare, ma per diſcernere il vero dal falſo, e diſtinguere gli univerſali da' particolari, e coſe ſimili; potrà camminare nelle ſue maſſime più reſolutamente, e intendere meglio quello che fa. E ſimilmente ſe averà notizia dell'Iſtoria, così generale, come Muſicale, e dell'Antichità, ne caverà molti aiuti per trovare nuove invenzioni, e riſuſcitarne alcune ſmarrite col tempo. Della Matematica non ne parlo, la quale in alcune ſue parti è neceſſaria al Teorico; ma al Pratico, del quale ſi parla, non già. Più li gioverà l'intelligenza delle due lingue, Spagnuola, e Franceſe, per comprender meglio le loro arie, e particolari doti, che hanno nel Canto: perchè ſebbene la muſica Italiana pare, che ſia la più eccellente, e varia di tutte; tuttavia ricordiamoci, che *non omnis fert omnia tellus*. Anzi, che una Nazione eccede in una coſa, e un altra in un altra, ſecondo i diverſi genj di ciaſcuna: poichè il giudizioſo Compoſitore potrà dalle cantilene Franzeſi (che hanno grandiſſima varietà, e leggiadrìa in coſe allegre) cavarne di bei paſſi, e arie molto ſpiritoſe, e vaghe. Dalle Spagnuole antiche potrà imitare qualche paſſo meglio, e ritmico, per le coſe gravi, come è la Pavaniglia, e dalle moderne, e preſe da' Moreſchi, caverà altresì arie belle, e brioſe; ma più diſſolute, e molli: le Muſiche Portogheſi poi gli ſomminiſtreranno concenti molto teneri, ed affettuoſi, e per le coſe meſte, e lugubri potrà arricchire la vena con li canti Siciliani, ſebbene poco varj; e ſe vorrà paſſare più oltre nelle Canzoni Ingleſi, e Tedeſche, troverà anco che imitare per certi concetti arditi, e militari, riconoſcendoſi maſſimamente nelle Alletrande certo coſtume virile, e militare, quale era la maniera Frigia appreſſo gli Antichi. Ho notato ancora, che i Greci moderni, benchè li meſchini ſiano oggi mol-

molto rozzi, e abbaftarditi col commercio de' Turchi, anco in quefta parte tuttavia ne' loro Canti piani, ed Ecclefiaftici hanno belliffimi paffaggi, e accenti; onde fe s' intavolaffero con le noftre note, vi fi troverebbe gran diverfità da quelli, che fi ufano tra noi, e fe ne potrebbe arricchire queft' Arte. Ma foprattutto deve far grande ftudio il Mufico nelle migliori Opere, che vanno attorno di compofizioni vocali, e inftrumentali; perchè da tutte potrà imparare qualche cofa, non poffedendo niuno tutto il buono, e bello; ma fecondochè Dio diftribuifce le grazie diverfamente, un Autore è buono in uno ftile, e non in un altro. Ma per mio configlio non fi curerà mai di vedere gran quantità di Opere; ma folo le migliori in ciafcun genere; perchè quella varietà, che fi ricerca, fi reftrigne in pochi Autori. E ficcome in materia di lettere, e d' erudizione, queft' ifteffo configlio da . . . .
. . . . dicendo . . . .
perchè la troppo gran moltitudine di libri non genera altro, che confufione, maffimamente oggi, che fono tanto moltiplicati, che l' uomo invecchia prima d' imparare a conofcere i migliori in qualche profeffione, i quali foli fono per durare, e gli altri a difpetto delle ftampe fi vanno dileguando a poco a poco. E' non fi potrebbe dire quanto quefta varia notizia aiuti a bene, e copiofamente operare: perciocchè la mente noftra, come un campo fecondo, imbevuta di varj femi d' arie, e melodìe impreffe in lei, potrà agevolmente concepirne altre fimili, fenza tenere avanti gli efempj nell' atto del comporre, come per lo più fi coftuma fenza parlare con quelli, che con poca loro lode fi mettono a copiare da quefto, e da quell' Autore i paffaggi interi. Deve anco il Compofitore di quefta forte di Mufiche aver più che ordinaria notizia della natura, e capacità degl' Inftrumenti, per poter meglio adoprare quelli, che fono più proporzionati al foggetto, che averà per le mani; alla qualità degli Attori, e capacità della Sala, fe vuole riportare onore da quella, che imprenderà. Ma quì fi potrebbe dubitare fe fia util cofa, quando un Principe vorrà far mettere in mufica qualche Dramma, fe fia meglio fervirfi di un folo, o pure fcompartirlo fra due, o tre: per efempio dare a uno quella parte dell' Azione, che è lieta, o indifferente: ad un altro la mefta, e lamentevole, e ad un terzo i Cori: poichè chi vale più in una cofa, chi in un altra. Io per me crederei, che ciò foffe ben fatto, purchè ceffaffero le parti, e fazioni tra i Mufici, e Cantori. E ne abbiamo l' efempio dell' . . . .

Or dalla varia compleffione, e natura di quefto, e quel Mufico, e dallo ftudio, che averà fatto l' uno in un Autore, e l' altro in un altro, ne nafce la diverfità, che fentiamo nello ftile di quefto, e di quello; inoltre chi averà un' opinione, chi un altra: per figura, uno crederà, che fia lecito di partirfi dalle regole del Contrappunto, lafciateci da quelli, che prima ne fcriffero: e un altro farà più ardito a feguitare quefti Diafonifti, come è ftato il

Principe; anzi inventerà da se cose nuove. Uno averà per mira di piacere al popolo: l'altro a' periti, e agl' intendenti. Uno per piaggiare i Cantori, non si curerà di contravvenire al decoro: l'altro per qualunque cosa non si partirebbe da quello, che si figura per ottimo. Di quì è, che il Monteverdi cerca più le dissonanze; e il Peri poco si diparte dalle regole comuni. In Giulio Romano si scorge maggior varietà di pensieri; ma nel Peri più nobili, e uno stile direi più Tragico; siccome quell' altro è più Comico, e dimostra maggiore artifizio di consonanze; onde si potrebbe dire, che vi fusse quella differenza, che si vede tra Sofocle, ed Euripide. Di più le modulazioni del Monteverdi pare, che vadano cantate con quei tempi, che dimostrano; ma quelle del Peri con la misura più veloce, perchè si serve più di note bianche.

Quì si potrebbe anche dubitare, come essendo solite tutte le cose crescere a poco a poco in questa sorte di Musica, da' primi Inventori (che sono li tre poco fa nominati, tutti eccellenti) in quà non si sia fatto notabile acquisto; benchè nelle Melodie madrigalesche si sia migliorato notabilmente dal tempo de' primi Inventori in quà. Quale dunque diremo, che di ciò sia la causa? Primieramente direi, che quei valentuomini, sì per l'animo, che loro era fatto da' Principi, e da quei Letterati, che loro diedero i soggetti da modulare, sì per la gloria, che aspettavano per farsi inventori di cosa tanto nuova, e bella, facessero ogni loro sforzo di riuscire, e non risparmiassero fatica veruna: il che forse oggi non si fa, o quando si facesse non si potrebbe forse far più di loro. Secondo, per non essersi continuato a farne ogni anno, almeno cose splendide, sia mancata la gara, e l'emulazione in voler superare le cose d' innanzi, come succede quando la memoria n'è fresca. Terzo, si sa, che quei Musici riceverono grandissimo aiuto dal Sig. Ottavio, e se altri vi era di quella fatta, consigliandosi in tutto quello, che mettevano in carta col giudizio, ed orecchie loro, come quelli, che erano rispettati da loro, e cari a' Principi; perchè veramente non doverebbono mai i Compositori disprezzare il giudizio de' Letterati, massime in Poesìa, e gli Autori de' Componimenti, che gli sono dati a modulare, quando manca in essi quell' erudizione, che si richiederebbe; imitando in ciò quel savio Pittore, che esponendo le sue tavole al giudizio del popolo, si metteva in luogo dove senza esser visto sentiva tutto quello, che se gli apponeva, e se ne valeva a suo prò; perchè la Pittura, l' Architettura, e la Musica sono facoltà tanto connaturali all' uomo; che quelli istessi, che non vi avranno fatto studio, talvolta conosceranno cose, che i consumatissimi in quelle arti non scorgeranno, massime se saranno opere loro, che talvolta si amano troppo teneramente, come i figliuoli. Quarto, non ci si vede miglioramento notabile, perchè da quel tempo in quà non si sono viste uscire in luce Opere di Musica di gran rilievo, e che diano lume di cose nuove. E pure il

il miglioramento, che ha fatto il Contrappunto da i tempi di *Hebrecb Okegbem*, e gli altri di quella fatta, si ha da attribuire in buona parte alla pratica, ed esercizio, che raffina ogni cosa: ma anco alli scritti di Jacopo Fabro, Franchino Gaffuro, Lodovico Fogliano, Henrico Glareano, Giosesso Zarlino, Francesco Salinas, e di altri Teorici della prima classe (sebbene pochi sono quegli, che meritano di esser letti oltre quelli) che hanno dato lume d'infinite cose, ed hanno in buona parte purgato la Musica dalla barbarie, nella quale, come tutte le altre Professioni, si trovava involta.

CAPITOLO XVIII.

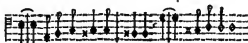
Delle Cadenze, e come si debbano praticare in questa Musica Scenica.

LE Cadenze, dette da' Greci καταλήξεις, e καταλόγαι, e da' Latini *clausulae*, sono necessarie nella Melodìa come le interpunzioni nell'Orazione, anzi quelle diversità di accento, delle quali sono le interpunzioni i segni; perocchè, siccome senza esse l'Orazione sarebbe come una massa indigesta senza ordine, e senza parte, onde malamente si potrebbe comprendere dall'intelletto, e sopportare dall'udito; così le cantilene sarebbono molto imperfette, confuse, insoavi, e senza grazia alcuna: onde di necessità si adoprano. non solo ne' Concenti vocali, ma anco nelle Sinfonìe Instrumentali. Ora Cadenza non è altro, che certa terminazione, che fa la cantilena nell'ultime note delle sue parti, nelle quali è divisa; siccome un'Orazione in tanti membri, e periodi; e ciò si conosce da qualche nota più lunga, posta in una delle corde principali del Modo: oppure, quando procedendo gradatamente il canto, molte note sono ad una, che sia in una corda principale, che si può chiamare cadenziale, si ritorce alla nota propinqua di sopra, o di sotto, e poi torna alla medesima cadenziale con una nota più lunga. Queste Cadenze sono di due sorti; perciocchè alcune sono finali, e perfette, che sogliono terminare tutto il canto, o qualche sua parte terminata col senso perfetto: e queste si sogliono accompagnare con le consonanze più perfette; ed altre sono cadenze mezzane, o imperfette, che non sono tanto spiccanti; perchè restano anco fuori delle corde principali, e nel Contrappunto non vi è tanto obbligo di assegnar loro le più perfette consonanze. Or le prime corrispondono alle terminazioni de' periodi, e le seconde a quelle de' membri, dette da' Greci κῶλα, che si segnano con due punti, o col punto, e virgola. E questa è la vera indicazione delle Cadenze; perciocchè il considerare le consonanze della penultima, ed ulti-

ma nota non fa a propoſito, per eſſere coſa eſtrinſeca alle cadenze, delle quali trattiamo, che ſono quelle d'un Canto ſemplice, o μέλος, che ha propriamente τὰς καταλόγας, o τὰς καταλήψεις; ma quelle, che includono la conſonanza, ſono cadenze de' concenti, o ſinfonìe, e ſono propriamente συγκαταλόγαι, e συγκαταλήψεις; ma di ciò faremo più particolare menzione quando finiremo l' Ὀνοματογραφία della Muſica, abbozzata ſolamente da noi, nella quale aſſegniamo i termini proprj Latini, e Greci a tutti i termini, che oggi ſi uſano, ed a molto maggior numero ancora, e di coſe molto più particolari in tutte le parti della Muſica *Harmonica*, *Rhythmica*, *Melopeia*, *Rhythmopeia*, *Metrica*, *Organica*, *Odica*, *Hermeneutica*, *Paraſemaſtica*, ed altre.

Le Cadenze dunque, come parti tanto eſſenziali, e apparenti nel Canto, non altrimenti che le clauſole de' periodi, ſi devono maneggiare a propoſito, e porle dove vanno, dando gran diletto, e grazia al Canto; ma vediamo di quante ſorti ſe ne trovano. Se noi conſideriamo tutte le particolari forme, che poſſono avere, non ſe ne può aſſegnare un numero determinato; perchè le combinazioni del *Melos*, e del *Rhythmo* ſono quaſi infinite. Ma ſe vogliamo attendere ſolo alle differenze più generali, di quattro ſorti ſe ne trovano nel Genere Diatonico (che degli altri due non occorre quì parlarne, avendole eſplicate baſtantemente ne i libri de' Generi, e de' Modi) ſecondo le quattro ſpezie della *Diapente*, che ſole poſſono ſupplire a tutti i Modi, che abbiamo, o piuttoſto Siſtemi; perciocchè la corda, dove finiſcono, ovvero precede nel grave un ſemituono, come ad *E*, *la*, *mi*, e ♮, *mi*; ovvero un tuono ſolo, come *D*, *la*, *ſol*, *re*, ed *A*, *la*, *mi*, *re*; o pure due tuoni, come *C*, *ſol*, *fa*, *ut*, e *G*, *ſol*, *re*, *ut*; o finalmente tre, come *F*, *fa*, *ut*, e conſiderando la corda eſtrema acuta al contrario. Ora, perchè la natura ſteſſa, e le orecchie c' inſegnano, (benchè ad ogni poco i Contrappuntiſti ricordino a non uſcire del Modo) in una medeſima cantilena far cadenza ancora fuor delle corde proprie di quel Modo, che ſi è preſo; tuttavia, perchè la natura aborriſce il paſſare ſtranamente da un' eſtremo all' altro ſenza mezzo; di quì è, che il modo di *E*, *la*, *mi* rade volte ſi ſervirà delle cadenze di *C*, *ſol*, *fa*, *ut*, e di *F*, *fa*, *ut*; e per il contrario quei due di rado faranno cadenza in *E*, *la*, *mi*; ma il Modo di *D*, *la*, *ſol*, *re*, come mezzano tra *E*, *la*, *mi*, e *C*, *ſol*, *fa*, *ut*, molto bene ſi meſcola con amendue, come potrei far vedere con infiniti eſempj: e perchè fra le altre maſſime principali, deve cercare il Compoſitore di fare la ſua Melodia più vaga, e variata, che ſi può; cercherà di non fare le cadenze così uniformi, come ſi uſa oggi comunemente in queſte Muſiche Sceniche; ma farne una di una ſorte, un' altra di un' altra, il che in un Salmo, o altro canto Eccleſiaſtico ſarebbe biaſimevole; ma in queſta ſorte di Muſica par molto neceſſario. E certo ognuno può conoſcere quanto bell' effetto faccia nel Prologo dell' Euridice quella varietà di deſinenze di ciaſcun verſo di ogni quaternario; imperocchè il primo

reſta

resta in *C*, *sol*, *fa*, *ut*, il secondo in *A*, *la*, *mi re*, il terzo in *G*, *sol*, *re*, *ut*, e il quarto in *F*, *Fa*, *ut*, che è la cadenza finale; la qual cosa torna bene per la disposizione de' versi, nella fine de' quali il senso resta non del tutto sospeso; onde tutta l'aria ne riesce maestosa, e leggiadra. Potrà anco il Compositore (ma più sobriamente) restare in qualche corda, e segno accidentale; massime dopo aver toccato l'istessa voce alcune volte nel mezzo della cantilena: nel che veramente s'esce di tuono (eccettuando però il passare dal ♮ quadro al *b* molle, o per il contrario contro l'opinione di tutti i moderni) ma non però è errore, anzi sta benissimo, e fa bel sentire, quando la mutazione si fa con giudizio, e con i debiti termini: e ciò fin tanto, che la dottrina de' Modi sia bene intesa, e praticata; perchè allora mi giova il credere, che non solo questo si praticherà; ma si faranno mutazioni di clausole intere, con aiuto massime d'instrumenti fatti a posta: la qual cosa, spero, che recherà mirabile ornamento, ed accrescimento allla Musica. Fratanto, se il Compositore saprà usare a proposito di questa varietà di cadenze, potrà molto meglio diversificare l'aria, e non gli succederà di ridire troppo spesso certi passi, che ad ogni proposito si sentono, come questo . . . .
. . . .
E non solo all'ultima nota bisogna aver riguardo; ma alla penultima ancora, che fa gran diversità nelle cadenze, come la penultima sillaba nel verso. E perciò, dove il soggetto il richiede, si potrà restare con due, o più note nella istessa corda; benchè per essere tal cadenza meno soave, non si usi per ordinario: il che si vede osservato dal Peri, ove dice

Per - chè ciascun si strugga, e si consumi.

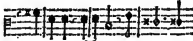
Dove la terminazione ordinaria sarebbe stata così

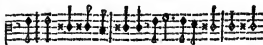
In questo passo ancora il Peri fa una cadenza di un' altro tuono, uscendo con bel garbo

Come raggio di Sol, che nu - - be a - dombri. che

che regolarmente dovea dir così . . . .

. . . .

Il che è molto degno di biasimo; perchè viene in fastidio, e dimostra, che il Musico sia molto scarso d' invenzione: e ciò fu osservato molto bene dal Peri, il quale nell' Euridice resta molto a proposito in certe corde cromatiche, come quì:

Che narri? Ohi-mè, che sen-ro?

E un' intervallo ancor cromatico, come quì:

Spettacol di mi - - - seria, e di tor - - - - - men - to.

E con qualche corda mutativa di tuono, che si direbbe in Greco, e Latino *Metabolica*, o *Exharmonia*, come quì

Non chieder la cagion del mio do - lo - - - re.

E quì

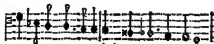
Do - ve sei gi - - - ra?

Sebbene il volgo queste corde, che hanno il diesi fuori del *C*, *sol*, *fa*, *ut*, e dell' *F*, *fa*, *ut* le chiami ancor' esse cromatiche; ed il Buttrigari le riconobbe per non cromatiche; ma non seppe già quello, che si fossero: il che si prova da noi molto meglio altrove. Potrà dunque il giudizioso Compositore usare di queste terminazioni spesso, e di rado, dove il richiederà il soggetto, che di queste uscite, o mutazioni, già dette *Metabole*, che sono tutta la delicatezza della Musica, senza temere di uscir della regola comune de' Musici, che s' intende per i Salmi, e cose simili, e non per le Musiche Teatrali.

Ma

Ma molto più hanno del patetico, e dello ſcenico i paſſi interi, che eſcono di tuono, come quì, ed in quel che ſegue.

Lu-ce di que-ſti lumi fatti al tuo dipar-tir fon-ta-n'e fiumi.

E di genere, come quì

Verſa il tuo car'Orfeo dal cor' in-terno.

E maſſimamente ſi richiedono queſte mutazioni di Generi, e Modi, dove l' Attore fa ſembiante quaſi di uſcir fuori di ſe per ſoverchio dolore, rabbia, diſperazione, o altra sì fatta paſſione veemente, come nell' Ariadna.

Ahi che va-neg-gio mi-ſe-ra, ohi-mè, che veggio!

CAPITOLO XIX.

Della Muſica Corica.

LA Melodìa, che ſi uſa oggi ne' ſoliloquj, e colloquj di Scena, benchè di gran lunga ſi poſſa perfezionare, come ho dimoſtrato; è però tale, che potrebbe comodamente paſſare; ma la maniera, con la quale ſi cantano i Cori, è maliſſimo inteſa, sì nelle Azioni, che ſi cantano, come in quelle, che ſi recitano, quantunque per il poco diletto, che per ciò danno, il più delle volte non ſi adoprino, e nè meno ſi compongano da' Poeti. Laſcio ſtare, che ſi ſogliono fare breviſſimi, e perciò poco capaci di eſprimere coſe grandi, e morali, come fanno gli Antichi (perchè nell' odierna maniera di Muſica non ſi potrebbono troppo allungare) ma nella melodìa, che ſe gli dà, nè la diſpoſizione, nè il paſſeggio convenevole ſi vede, che oſſervino.

Non

Non biasimo il fare passeggiare il Coro in Scena, benchè si dovesse fare nel piano della Sala, presso detta Scena, o in un palco più basso della Scena, secondo l'uso antico, come si vedrà. Lascio stare, che ho veduto talvolta in luoghi angustissimi praticarsi Cori molto numerosi; sebbene, per parer mio, volendo noi allontanarci dagli Antichi (i quali da se gli ridussero a quindici) più presto doveremmo pendere nel poco, che nel troppo, stante l'angustia delle nostre Sale, e Scene, rispetto all'ampiezza de' Teatri antichi: ne biasimo il dare questo ufizio a fanciulli inesperti perlopiù nel canto, e nel ballo; perchè bisogna servirsi de' soggetti, che abbiamo: ma solo quello, che con poco ordine si dispone, e che notabilmente si potrebbe correggere. Sogliono dunque negli odierni Cori alcuna volta farli cantare, stando a sedere, qualche cosetta: e alcuna volta con intrigatissimi, e lunghissimi giri, e rigiri, farli fare molte intrecciate, come si fa nelle moresche, senza cantare: supplendo a questo alcuni Cantori dietro la Scena; delle quali cantilene il più delle volte non se ne sente sillaba. Ma quegli, che usano più arte, faranno alcuna volta uscire delle schiere, e presentarsi avanti due giovanetti, che cantino alcuni pochi versi in forma d'arietta, e poi si ritirino indietro fra gli altri, i quali tutti insieme poi, o quelli soli, che sanno cantare, ridicano l'istesso come un ritornello, senza dimenticarsi delle fughe, imitazioni, e simili vaghezze, e sopra tutto quelle tediosissime ridette, moltissime volte reiterate. Dopo questo si canterà un altra stanza in simil modo, frapponendovi talvolta una bella passeggiata con le suddette giravolte, e finito tutto il Coro, si ritirano dentro in Scena, o pure rimangono in palco, lasciando l'orecchie piene di un concento di voci gravi, e acute; ma l'intelletto non sodisfatto di aver inteso così poco del senso delle parole: la qual maniera quanto sia poco dicevole, e bella, si potrà conoscere, quando averò dimostrato come si debbono ordinare questi Cori, e quale era l'uso antico. E' cosa certa, che Coro, Χόρος, significa un adunanza di persone, che cantino, o ballino insieme, i quali erano già molto frequenti appresso i Greci in tutte le feste. Ma lasciando da banda quelli de' Sacrifizj, diremo alcune cose de' Teatrali, che propriamente appartengono al fatto nostro. Aristotile c' insegna nella Poetica, che la Commedia da principio non ebbe altro, che il Coro; perciocchè adunatisi insieme parecchi Contadini allegri, andavano insieme cantando per le vallate di contado, con dire delle facezie, e pungere con acuti detti i difetti de' più apparenti Cittadini: e che poi fu introdotto di mescolarvi un Attore, il quale dopo cantato un pezzo, facesse de' colloquj scambievoli con alcuno di quei del Coro, e a poco, a poco ne furono introdotti in maggior numero; e da questi principj arrivò la Commedia, e Tragedia a quella perfezione, che ebbe poi ne' secoli di Aristofane, Sofocle, Euripide, Menandro, e altri innumerabili. Si sa anco, che l'antica Commedia (cioè quella, che fiorì

pri-

prima che la potenza de' Macedoni crescesse) ebbe il Coro come la Commedia, nella forma, che si vede nelle Commedie rimasteci d'Aristofane, e che poi per decreto pubblico gli fu levata, per quella cagione, che si sa, che i Grandi non volevano più soppor-tare d'esser burlati in pubblico, e motteggiati; il che più delle volte facevano i Corici, e alcune volte i Commedianti: onde le Commedie di Menandro, e degli altri simili (come anco de' Latini, che da quelli pigliarono l'esempio) non ebbero Coro alcuno. Ma tralasciando queste cose, e non essendo qui luogo di trattare della varietà di questi Cori, e delle parti, loro ufizio, ornamenti, e simili cose; accennerò brevemente qualche cosa di quello, ch' è più necessario oggi sapersi. I Corici; detti da' Greci Χορευταὶ, non erano altrimenti Commedianti, o Istrioni di professione; ma persone di maggiore stima, e perite nell'arte del cantare, e del ballare, i quali nelle feste de' Greci, col denaro pubblico si solevano salariare da certi Magistrati, e concederli al Poeta, che doveva disporre, e insegnare alcuna sua Azione; fra' quali ne soleva essere uno più perito degli altri, il quale gli guidava nel ballo, e nel canto, come un Capitano con la sua schiera, e in lui miravano, seguendolo in tutto quello, che faceva. Questo si diceva *Coryphaeus*, ma negli antichissimi tempi *Choregus* (come dinota il nome Χορηγὸς) che poi con tal vocabolo s'intese quell' Vfizio, che provvedeva alle spese del Coro, e quello, che somministrava gl'abiti, e altri ornamenti scenichi. Ma perchè meglio s'intenda a che servivano questi Cori, e come si praticassero, diremo due parole della forma del Teatro appresso i Greci, e i Romani. Il Piano del Teatro era detto da' Greci *Orchestra*, dal verbo ὀρχεῖσθαι ballare; perchè in detto luogo, ch' era assai spazioso, veramente ballava il Coro, e si rappresentavano gli altri spettacoli di giocolatori, sì per intermezzi tra due Azioni intere (e non fra due Atti all'usanza di oggi) sì anco facendosi altre feste senza azioni Dramatiche. Era dunque questa Orchestra più ampia, e la Scena similmente più profonda, ma il Pulpito, o Palco (che era vicino al piano della Scena, detta *Proscenio*, ed alcuna volta pare, che sportasse avanti nell' Orchestra) era più stretto appresso detto Coro; perchè serviva solo agli Attori, e non al Coro; ma più alto, che quello de' Romani, i quali siccome avevano destinato il piano dell' Orchestra per le sedie de' Senatori, e di altri Personaggi di conto, così non la lasciavano di tanta ampiezza, riducendosi gli altri gradi del Teatro a fare minor giro, e non lasciavano la Scena così profonda; ma all'equipollente il Pulpito era più largo, perchè sopra esso danzavano, e cantavano i Corici, si trattenevano i Sonatori, e i Giuocatori vi facevano i loro giuochi, e anco di minore altezza, cioè di cinque piedi solo (che appresso i Greci era di dieci) acciò non impedisse in parte alcuna la vista a' Senatori, che sedevano nell' Orchestra, o in fronte della Scena. Il primo ingresso del Coro, detto εἴσοδος ἢ πάροδος, pare, che comunemente fusse da qualche por-

tone, poſto nell'uno de' due angoli della Scena, ſecondo le petſone, ed il luogo, che rappreſentavano: i quali luoghi credo, che ſi chiamaſſero *Proſcenia*. Entravano dunque ora a uno a uno, ora a tre a tre, ora a cinque a cinque, ſenza che uſaſſero, che ſi ſappia, quegl'inviluppati giri, che ſpeſſo oggi ſi vedono; ma ſibbene con paſſeggio numeroſo al ſuono de' flauti, e con belliſſimi canti di materie ſpettanti al ſoggetto del Drama. Nè era meno vario il Ballo del Canto, perchè ne avevano particolarmente di tre ſorti, ſecondo li tre generi delle Poesìe Dtamatiche; l'uno detto *Emmelia*, appropriato alla Tragedia, pieno di maeſtà, e decoro: il ſecondo, detto *Cordace*, per la Commedia, più agile, e diſſoluto: ed il terzo *Sicinni*, per le Azioni ſatiriche (che raſſembravano aſſai le noſtre Paſtorali) più ſtravagante, capriccioſo, e molto ridicolo. E ſebbene gli antichi Autori eſpreſſamente non dicono, che queſte tre ſpecie di Balli foſſero uſate ne' Cori di ciaſcuna delle tre ſpecie Dramatiche, o pure come frameſſi, e intermezzi; tuttavia ſi deve tenere per fermo, che propriamente al Coro ſervivano: ſiccome non dubito, che di moltiſſime ſorti di Balli, che avevano gli Antichi Greci, i nomi de' quali ſi riferiſcono da Bacco, Polluce, Eſichio, e da altri, alcune ſi praticaſſero nell'Orcheſtra, o nella Scena per maniera di frameſſi. Baſta, che queſt'arte del Ballo fu molto ſtimata, e aſſottigliata aſsai da' Greci, onde molti Autori ne ſcriſſero, come ſi cava da Luciano nel Dialogo del Ballo, e fra gli altri Ariſtoſſeno Filoſofo, e Muſico celeberrimo, il quale fra le altre Opere infinite, che egli ſcriſſe di Muſica, e di altre materie, ne compoſe una περὶ Τραγικῆς ὀρχήσεως, *del ballo Tragico*. Ora queſti Balli avevano le ſue figure, paſſaggi, e poſture, con i nomi proprj di ciaſcuna, con curioſità, e ſottigliezza veramente Greca immaginati, alcuni de' quali ſi truovano ſparſamente nominati negli allegati Autori, come per eſempio χεὶρ χειρὶ καταπρηνὴς, cioè *una mano inclinata all'altra*, che io intendo per le mani giunte in atto ſupplichevole.

E come i Balli antichi non ſolo ne' movimenti delle gambe, e de' piedi conſiſtevano, ma delle braccia, mani, e di tutta la perſona, ciò maſſimamente ſi doveva praticare ne' Balli Teatrali, che avevano per oggetto l'imitazione di varie perſone, e azioni, laonde, ſiccome ne' primi Cori, che ſi cantano avanti la Cataſtrofe, nella Tragedia, non dovevano avere ſe non paſſi, e movimenti magnifici, e gravi (proporzionatamente però, ſecondo le perſone, che ſi rappreſentavano) così negli ultimi Cori, che deplorano le diſgrazie ſucceſſe, con atti, e movimenti pietoſi, e lacrimevoli ſi doveva dar ſpirito, ed efficacia a quello, che ſi rappreſentava, come per eſempio nel . . . . . . d' Eſchilo la voce detta ἐρέσσετε, che vuol dire *remigate*, dimoſtra metaforicamente quell' alzare di braccia a tempo, che facevano in atto compaſſionevole. Non ſempre però il Coro accompagnava il Ballo col Canto; perchè alcuna volta ſtando fermo cantava; il che ſi ſoleva maſſimamente

fa-

fare nell' ultimo atto, facendosi la deplorazione degli accidenti occorsi: e questo tal Coro immobile si crede, che si chiamasse ςάσιμα, cioè stabile; sebbene appresso Aristotile, ed altri ςάσιμον τῶ χορῶ pare, che si prenda in altro senso; il che altrove più sottilmente abbiamo esaminato. Quanto alla stanza del Coro fra gli Atti della Favola, dove occorrono colloquj fra gli Attori, e i Corici; pare, che nell' istesso luogo si dovessero trattenere, cioè nel Proscenio, o nel Pulpito, massime dove i Corici sono parte essenziale de' Personaggi della favola, come le femmine di Euripide, cioè Donne Fenicie, dalle quali la favola prende il nome: sebbene potevano anco stando ritti nell' Orchestra, e rivolti verso la Scena favellare con gli Attori (secondo la maniera de' Greci intendendo) appresso i quali anco l' Orchestra serviva per parte del luogo da rappresentare, e non per sedervi gli spettatori. Mi pare però molto probabile, che quando non facevano cosa alcuna, sedessero in qualche scalinata nel Pulpito, o nel Proscenio stesso; siccome anco alcuna volta dovevano entrare dentro la scena, quando mostravano di voler fare qualche negozio, escludendo così la Favola. Ma queste, e molte altre particolarità meglio si saprebbono, se non si fossero perdute le Opere di quelli, che scrissero già delle cose Teatrali, come M. Varrone, Suetonio Tranquillo, in Latino, e in Greco Giuba Re della Mauritania; laonde, chi vuole oggi con giudizio, e maestrìa perfezionare questa parte, doverà servirsi di molte congetture per regolare le cose nel buon' ordine, che usavano gli Antichi; presupponendo per massime certe, quelle poche notizie, che ne abbiamo, e da queste cavando le altre in modo, che abbino congruenza con quelle, e siano più convenevoli, e garbate, come si deve indubitatamente tenere, che fossero quelle usanze antiche in una professione tanto sottilmente, e magnificamente da loro perfezionata. Perciocchè nessuno di mediocre giudizio dubiterà, per esempio, che il congiugnere insieme il Ballo col Canto, mentre sia l' uno, e l' altro corrispondente, e proporzionato al soggetto poetico, non facesse mirabile effetto, e ancora oggi si potesse in qualche modo praticare. Bisognerebbe dunque cercare persone, che avessero insieme unita l'arte del Ballo, e del Canto, con la voce gagliarda, e come dicono da Coro (supponendo Sale ampie, o Teatri all' antica) e lasciando da banda quegl' intricati passeggi, che non fanno a proposito, se non dove si volesse rappresentare qualche laberinto, farli procedere in semplice giro, come facevano gli Antichi, volgendosi attorno ad un Ara da destra a sinistra nelle strofe; e nelle antistrofe al contrario da sinistra, a destra (il che però credo, che fuori del Teatro più frequentemente si facesse) e alcune volte farli cantare fermi, come già nell' Epodo, e talvolta camminassero per moto diritto, da una parte all' altra del Pulpito, o dell' Orchestra. Ora tutto il Coro insieme era diviso in due schiere, le quali s' incontrassero, e trapassandosi intrecciatamente alle parti opposte si movessero (il che anco facevano,

chiamandolo *dicborìa*) in più volte, e maniere, secondo il sogget-
to della Poesìa, e le persone, che rappresentassero, secondo il ca-
priccio del Poeta. Il Ballo poi non doverebbe essere molto for-
zato, massime nelle cose gravi, e tragiche; perchè non portare
impedimento al ben cantare, non essendo agevol cosa di cantasse,
e far salti, massime in concerto, e con misura regolata; ma vor-
rebbe essere un Ballo piano, e terra terra, senza sollevamento di
vita, ma con varj passaggi, fioretti, e strisciate, quasi alla foggia delle
pavaniglie, indiglioni, e brandi, e non come le gagliarde, o cor-
renti, accompagnando insieme varj moti leggiadri delle braccia, e
mani; il che dicevano gli Antichi *chironomìa*: siccome anco quei
gesti, che i trincianti alcuna volta usavano a tempo di Musica,
come appresso Petronio. Ma soprattutto devono i tempi del Bal-
lo corrispondere a quei del Canto, servendosi del medesimo Ritmo;
nel che consisteva l'artifizio grande del Musico, e del Corago, ed
anco del Poeta; poichè sebbene ne' tempi, che fiorirono gli spet-
tacoli teatrali in Grecia, la professione del Poeta, e del Musico era
distinta, e non come ne' tempi Eroici tutt' una; tuttavia, perchè
pochi galantuomini si trovavano, che non sapessero di quest' arte,
i Poeti massimamente vi si esercitavano: onde Sofocle nella sua
Thamyra Tragedia, egli medesimo cantò, e sonò di cetera, rap-
presentando credo io il personaggio stesso di Thamyro, che fu uno
degl' inventori della Musica; onde poteva agevolmente il Poeta nel
comporre i suoi Cori (che di varie sorti di versi sogliono essere)
usare metro, e ritmo tale, che fosse capace di una bell' aria di
Canto, e di Ballo: nel che consiste la maggior parte dell' eccel-
lenza dell' antica Musica, come vedremo appresso. Il che avereb-
be potuto molto bene imitare il Sig. Emilio del Cavaliere in quel-
le Rappresentazioni, che egli modulò in Firenze, se di queste cose
avesse avuto notizia; poichè egli era non solo peritissimo Compo-
sitore, ma leggiadrissimo danzatore, e da lui fu inventato quel bel-
lissimo ballo, detto del Granduca, o l'Aria di Firenze, con quell'
aria tanto stimata per certa gravità, e magnificenza, che ha; e for-
se anco per ritenere assai del genio del paese le arie naturali,
e antiche; del quale come la calata, dimostrano agilità congiun-
ta con decoro, e gravità; onde pare, che abbiano della proprie-
tà del canto Eolico, a cui attribuiscono il gonfio, alla natu-
ra del quale credo si accostino assai le arie antiche d' Italia, co-
me la Romanesca, e Gagliarda; come anco fra tutti gl' Idiomi Gre-
ci l'Eolio si è più mischiato degli altri nella lingua Latina, conforme
hanno osservato Dionigi d' Alicarnasso, e altri; ma di ciò più am-
piamente s'è discorso ne' libri de' Generi, e de' Modi.

CA-

CAPITOLO XX.

Della Musica Corica.

LA perfezione dell' antica Musica in gran parte consisteva nell' unione, e convenienza, che avevano insieme queste tre cose, la Poesìa, la Melodìa, e il Ritmo; perciocchè non solo ponevano ogni studio, che il parlare fosse bellissimo, ed ornatissimo; ma che s' intendesse sino ad una nota: onde Plutarco, per testimonianza d' Aristosseno, vuole, che in un medesimo tempo l' udito, e l' imaginativa, per conseguenza comprenda il suono (o meli) il tempo (o Ritmo) e la parola, o favella; ma nell' odierna Musica tutto l' opposito si fa per più capi: prima, perchè delle parole niuno, o pochissimo conto si tiene, il che si conosce da molte cose. E di quì è, che i Madrigali per belli, che siano, più dilettano cantati con una voce sola, e l' altre parti sonate da viole, o simili Instrumenti, che cantati in tutte le parti. Ora quanto gusterebbono più se fossero composti a posta per una sola voce? perchè si sentirebbe tutta la Poesìa, e non, come talvolta succede, interrottamente; ed alla voce toccherebbe sempre l' aria più bella, come il dovere vorrebbe: sicchè sempre potrebbe aver bel procedere, e Melodìa proporzionata al soggetto: il che cantando tante arie insieme non si può fare. Testimonio ce ne sia l' Ariadna del Sig. Claudio, ridotta a più arie in tre Madrigali, dove ciascuno può vedere se il principio del Basso ha Melodìa idonea a quelle parole.

Lascia-re - mi mo-ri - re

Quanto era dunque meglio, che quel Gentiluomo Veneziano, in vece di far ridurre al Sig. Claudio quell' Ariadna, la gioia veramente delle sue composizioni, in Madrigali, gli avesse fatto fare un concento a quattro voci instrumentali, nel miglior modo, che si fosse potuto, per accompagnare con essi quella bellissima aria ad una voce sola? Non biasimo già lo stile solito de' Madrigali; ma mi pare, che a pochissime cose convenga, anzi, che bisognasse far cose a posta, nelle quali il soggetto delle parole richiedesse questa variazione di Cantori; in questa forma, che il concento fosse a cinque, o sei voci al più; ma quattro sole servissero alle voci umane, le quali non cantassero mai insieme diverse parole, se non

ra-

radissime volte, e due voci sole, e con la fuga non mai più lontana d'una battuta: e perlopiù cantasse separaramente pochi versi per volta, ora un basso, ora un tenore, ora un altra parte, e qualche volta due, o più voci insieme l'istessa cosa. Ma il componimento, o in foggia di dialoghetto, che fosse, o altrimenti, vorrebbe aver senso tale, che richiedesse d'esser cantato parte da più, e parte da uno; perchè l'essenza del Madrigale pare, che sia mista tra le Melodie, ad una voce dette *Monodie*, e a più voci dette *Chorodie*. Quanto alle repetizioni delle clausule, pare, che la nostra lingua le riceva; perche s'usano anco nelle canzoni naturali, e senz'arte; ma non già la Latina, perchè non si vedono usate da' Poeti di quella lingua, se non con l'interposizione di versi differenti, quando s'adoprano gl'intercalari. Si devono dunque permettere in questa lingua, ma usarli di rado, e solo nel fine: massime dove il senso è terminato, e notabile, o sentenzioso; per il fine d'abbellire la Melodìa, e non per sfogare tutti i concenti, che vengono nella mente. In somma i Cori veri, e compiti, come sono i tragichi, vorrebbono esser cantati insieme, ad un'aria, i quali accompagnati con Ballo, e gesto uniforme fanno effetto mirabile. Del che per un saggio potrei dare la Commedia *de' mal maritati*, del Sig. Michelagnolo Buonarroti, dove con cert' aria, che era cantata insieme da alcuni giovani, e con l'accompagnamento del gesto, facevano molto bell'effetto, e credo, che le parole dicessero, *fateci un po' di bene*.

Se noi andiamo ricercando i Madrigali, e Canzoni de' Musici odierni, non vi si troverà vestigio del nome degli Autori delle Poesìe, ch'essi modulano, ma il Coro solamente; perchè diranno per esempio le Vergini del Palestrina di Cipriano dell' Aula, ma non già le Vergini del Petrarca, modulate da Cipriano &c. i Madrigali di questo, o di quel Musico, e non del Guarino, del Marino &c. Cosa indegna certamente, e che non doverebbe essere da' Poeti tollerata, dal che si vede, che tengono poco conto della Poesìa, e che la stimano per parte molto poco essenziale della Musica. Il che si vede anco, che modulando Poesìe, non si servono quasi d'altro, che di quattro versucci amorosi co' sensi facili, e brevi per poterle rivolgere, e stirare a modo suo; e se pure danno di mano a qualche Poesìa grave, e tessuta minuto, Dio sa come la trattano; ma nelle cose Latine, e Sacre, la povera Poesìa è come sbandita affatto; perchè da qualche versetto Iambico degl'Inni in poi (i quali in molti luoghi si è introdotto di cantarli in falso bordone per spedirli più presto) tutto il resto è prosa, e tale, che non può essere più contraria alla testura numerosa, e poetica, e inetta al Canto: onde ci è stato insino qualche Musico insigne, che ha messo in Canto figurato la Genealogia di Cristo nostro Signore, come se a quelle parole *Aminadab* non dovesse bastare il Canto piano, ed Ecclesiastico. Ma se talvolta moduleranno qualche Poesìa Latina di buono stile, non altrimenti che

se

se fosse pura la fanno comparire: onde io soglio dire, che le odierne Musiche si rassomigliano a quei tappeti di tanti colori, e fila sopra fila, e stravaganti figure; poichè il loro artifiziosissimo lavoro è sostenuto da una vilissima, e radissima tela, che vale pochi quattrini. Ma le antiche Musiche rassembravano più presto on velluto, o raso ricamato, dove resta dubbio qual sia più prezioso la materia, o il lavoro. In somma nelle Musiche d' oggi, la favella vi ha pochissima parte, non vi sentendo perlopiù, che un suono confuso di vocali. Secondo, il cantare più arie insieme è di grandissimo impedimento a non poter discernere tutto quello, che si canta *uno intuitu*, cioè la Favella, il Canto, e il Ritmo, come dicevo di sopra; alle quali cose aggiungo il suono dell' Instrumento, e la consonanza istessa; perciocchè se non possiamo badare a due insieme, che ci parlino in un medesimo tempo, l'uno di quà, l'altro di là, senza che molte cose, che dicono si perdano, benchè abbiamo due orecchie; io non sono capace, come si possa perfettamente concepire due cose differenti (non che molte, e molte) che più Cantori cantano insieme. Che se io posso con un medesimo sguardo comprendere la bellezza, e vaga disposizione di qualche bella facciata, come ponghiamo caso, del Palazzo Farnesiano, non pure secondo la lunghezza, ma anco secondo l' altezza, se vorremo confessare la verità, non mi si negherà, che per comprendere bene, e non superficialmente l' una, e l' altra simmetria diritta, e traversa, più di un Atto vi bisogna. Terzo, questa sorte di Musica non può avere molta energìa, per essere impedita da tanti superflui artifizj, non solo per le ragioni allegate, ma anco per la molta distrazione, che portano, e se alcuno vorrà ostinatamente sostenere il contrario, facciasene la pruova, che si troveranno chiariti. Quarto, l' inosservanza del Ritmo leva alle Melodìe grandissime perfezioni, togliendogli quasi ogni spirito: ne è maraviglia, perchè gli antichi Musici chiamarono il Ritmo il maschio, e il Melos la femmina; onde siccome il seme del maschio interviene nella generazione, come più principale instrumento, che quello della femmina, bene averà maggiore efficacia il Ritmo, che il Melos, e sarà più dilettevole, e operativa una Musica con bel Ritmo composta, e con Melodìa dissimile, che con bellissimo Melos, e un Ritmo imperfetto. Ma perchè il fine nostro non è di riprendere, e biasimare; ma d' insegnare qualche cosetta, che forse non tutti sanno; diremo, che l'inosservanza del Ritmo in due modi si commette, o assolutamente, o in riguardo delle parole: la prima si può conoscere in una zinfonìa, o concento Instrumentale solamente, ma non la seconda. Assolutamente si pecca nel Ritmo quando si fa poco ariosa (ma avvertasi, che Aria abbraccia due cose, Melos, e Ritmo, come per esempio le Melodìe del Principe sono più varie nel Melos, che quelle di Claudio; ma queste nel Ritmo sono più leggiadre, come per avventura sono le Francesi ordinariamente più del-

delle nostre: poco ariose (in questa parte) sono le Melodìe, che hanno il Ritmo troppo confuso, o uniforme, o non bene tessuto, o in altri modi imperfetto; la confusione del Ritmo nasce dall' usare note troppo differenti di valore, cioè alcune lunghissime, ed altre velocissime, e da spesse sincope; perciò non ribattendo la nota nell' abbassare, e levare di battuta il Ritmo si offusca, e si confonde: similmente in usare tempi, e piedi contrarj; perciocchè, mentre una parte in una battuta ha queste note 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥, che è un dattilo, se un altra si servirà di queste 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥, che è anapesto, che hanno moto, e natura contraria, amendue perderanno la loro forza con mischiarsi i contrarj; siccome il caldo mescolato col freddo diventa un terzo, e si chiama tepido; ma se una parte si servirà di queste note 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (spondeo) o di queste 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥, mentre l' altra userà l' anapesto, o il dattilo, non leverà niente alla forza di quel Ritmo; perchè questi non sono moti contrarj. Così dunque si confonde il Ritmo: ma troppo uniforme diventerebbe, se si usasse troppo spesso de' medesimi tempi, e specie di piedi; perchè non avrebbe quella varietà, e grazia, che potrebbe avere. Possiamo anco dire, che di tre generi principali di piedi, o battute, che si trovano nella Musica (perchè la settenaria poco, o niente è stata adoprata) avendone noi due sole, i nostri Ritmi perdano gran parte di quella varietà, che avevano già, e manchino di una gran perfezione: il che mette conto dichiarare un poco meglio.

Due sorti di battute abbiamo, e non più (perchè tante sorte di segni sono superflui, e trovati da persone molto rozze nell' arte Ritmica, e nella Matematica) la binaria, e la ternaria: la binaria, che consiste nella proporzione eguale prima, è fondamento dell' altre, e si dice binaria; perchè il due è suo numero radicale, egual tempo mette nel posare, e levare di battuta, e questa è più facile, più quieta, e placida dell' altre, e dagli Antichi si diceva Ritmo eguale, o dattilico, come si cava da Aristotile, Aristosseno, e dagli altri Musici, e si segna oggi con questi, e altri segni C ₵, e la chiamano Modo, Tempo, o Prolazione imperfetta, non per alcuno misterio, come se per dimostrare secondo i Pittagorici, che il numero ternario sia più perfetto del binario &c. perchè gl' inventori di questi segni non seppero queste delicatezze: ma per certa loro massima grossolana, che dove entrano meno note, sia minore perfezione: opponendosi anco in questo, come in quasi tutte le altre cose (benchè a caso piuttosto, che altrimenti) nelle massime degli Antichi, che averebbono piuttosto la proporzione eguale, chiamata perfetta; perchè è più nobile, e anteriore per natura. Ma la seconda sorte di battuta, e misura è la ternaria, perchè si dimostra col tre diviso in due parti; perocchè in essa l' arsi, o levare di mano occupa due tempi di quella, che la Thesi, o posata ne vale uno, o per il contrario; la quale consiste nella proporzione dupla (ma detta impropriamente tripla da' Moderni) o doppia, che è la prima, e più semplice dopo l' eguale; questa la di-

dicono proporzione con doppio errore; perchè non meno è proporzione quella di equalità, che di duplicità; e perchè non fanno comparazione fra due cose esistenti, e fra le due parti della battuta; ma tra una cosa passata, e una presente; perciocchè la chiamano *Tripla* (differenziandola ancora alcuni secondo la figura della Tripla, e Sesquialtera maggiore, e minore, e questa anco dalla Hemolia, e questa dalla Melidia) dicendo, che di quelle note, che andavano una per battuta, ne vanno tre; e così fanno la comparazione, che era di uno con tre, e la contrassegnano con varie invenzioni, ne' quali tutti non si accordano: per esempio C 3, ₵ 3, ovvero con un 3 semplicemente. Questa battuta, e Ritmo, la quale dagli Antichi si diceva *Rhythmus Diplaris*, *& Iambicus* dal piede più nobile di quelli, che nascono da questa proporzione, e viva, e allegra, e leggieri, e non quieta, e placida come la binaria, viene usata quasi in tutte le materie allegre, ed essenziali a balli più spiritosi, come le correnti nelle gagliarde; ma il terzo genere di battuta, e di ritmo è la quinaria; perchè si dimostra col √ suo ultimo, e radical numero, e nasce dalla proporzione sesquialtera, o subsesquialtera, cioè tre contro due, o due contro tre, detta da' più eleganti Latini *sescupla*, o *sescuplaris*, e da' Greci *hemiolia*; e questa sorte di ritmo, e di piedi, lo dicevano *Paeone*, e *Paeonicus Rhythmus*: il quale, perchè partecipa della vivacità della ternaria, e della placidità della binaria, riuscirà bellissimo, ed averà non so che del generoso, e sublime, non essendo nè così leggieri, come il Ritmo ternario, nè così posato come il binario; ma in quel mezzo, grave senza freddezza, e vivace senza leggierezza: E con questa misura si cantavano i *Peani* proprj Inni, dedicati massimamente ad Apolline, che avevano dell' allegro, e spiritoso, e per la maggior parte si ballavano i Ditirambi, che usavano assai del piede Bacchio, il quale dell' istessa misura si serve. Questa sorte di battuta oggi non l' abbiamo; perciocchè quella, che dicono quintupla, dimostrandola così $\frac{5}{1}$, con che vogliono dire, che di quelle note, che ne andava una per battuta, ne vadano cinque, non si usa; e quando si usasse, averebbe qualche similitudine di nome, ma non di fatti; per il che meglio dichiarare, quando noi mandassimo cinque semibrevi alla battuta (benchè meglio sarebbe cinque semiminime, e non ci fosse qualche nota, che avesse il valore di tre tempi, e un altra di due non si acquisterebbe niente; il che, perchè meglio s' intenda, ponghiamo, che tutta la cantilena abbia quaranta semiminime) chiara cosa è, che se noi la batteremo a tempo binario, o misura eguale, mandandone due, o quattro, o otto per battuta, oppure a tempo ternario, mandandone tre, o sei, o nove per battuta, divisa in due, e uno, quattro, e due, sei, e tre; oppure in tempo quinario, mandandone cinque per battuta, cioè tre nel levare, e due nel posare, o al contrario; ciò non farà varietà alcuna di aria, e chi sentirà la Musica, senza vedere la mano, non saprà discernere con qual sorte di ritmo, e proporzione proceda la Me-

Melodìa, e qual battuta si faccia; e con tutto ciò, se alcuno vorrà pure mantenere, che si varii il Ritmo, facendolo binario, ternario &c. dico, che potrà anco chiamare un' uomo dipinto vero uomo; e potrà dire, che un dittongo scritto con due vocali, e proferito con una sola, sia vero dittongo; ma chi saprà discernere l' essenza dal nome, non parlerà così. Che cosa dunque vi si ricercherà di più, acciò detta Melodìa passi da un Ritmo all' altro? che un' altra parte, mentre quella canta tutte note eguali nella quinaria, per esempio, mandi due note alla battuta, l' una di tre, e l' altra di due semiminime; perciocchè quella parte, la quale userà tutte semiminime, farà come la diminuzione del Ritmo quinario usato dall' altra; e benchè non in tutte le battute vi fussero quelle due note precisamente, ma talvolta una sola, e talvolta nessuna, ma medesimamente tutte semiminime; ma una nota di cinque non importerà molto; perchè in ogni modo rimarrà impressa nell' udito, e nell' immaginativa per relazione quella corrispondenza di tre, e due, che rappresenterà per tutto quell' aria continuata; ma non bisognerà farlo troppo di lungo.

Non avendo noi dunque note, che ne dimostrino questo valore, non si può dire, che abbiamo questa maniera di Ritmo; si potrebbe però con non molta fatica rimettere in uso, e la Musica ne acquisterebbe gran perfezione. L' usare dunque le spezie de' piedi comunemente oggi confuse, e di tre generi, e non servirsene se non di due, toglie molta varietà alle Melodìe; e restano più fredde, e meno ariose. E' vero, che i Balli sono più osservati ne' piedi, massime certi Balletti, che si cantano, come quei del Castaldi; ma questi non contengono perlopiù che cose leggieri, e frivole. Terzo difetto del Ritmo, assolutamente considerato, è il non essere bene tessuto, o concatenato insieme; del che non se ne può dare certa regola, ma solo con qualche similitudine dichiarando la serie in Greco τὸ ἐφεξῆς, cioè *l' ordine continuato* con buona corrispondenza delle parti, e quello, che nel Melos, e nel Ritmo dà tutta la grazia, cioè il sapere porre questo dopo quello; perciocchè da questo nasce, che i piedi collocati in un luogo hanno bella grazia, e posti a caso al contrario: e che per esempio i cinque piedi, che entrano nel verso Saffico, disposti altrimenti perdono tutta l' aria, e il garbo; così dunque interviene nel Ritmo, che non basta, che vi sia varietà, e distinzione, ma di più vi vuole bello, e conveniente ordine, il che dal giudizio solo delle orecchie si conosce; ma in riguardo del verso, o delle parole sarà difettoso il Ritmo; benchè sia più bello, e leggiadro, se non sarà conveniente alle parole del soggetto, e proporzionato alle misure di esso verso: il primo succede per esempio, quando essendo il soggetto flebile, e mesto, il Ritmo sarà lieto, e concitato, o altrimenti proporzionato al senso delle parole. Il secondo non osserva, ma si pervertisce la misura del verso, e delle sillabe, e il Ritmo melodico non mantiene, ma confonde il Ritmo poetico; imperocchè essendo il Ritmo padre del

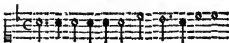
Me-

Metro, è necessario, che il verso solo poetico, prima che si vesta di alcuna Melodìa, abbia il suo particolare Ritmo; poichè in ogni verso di ogni lingua si trova qualche differenza di tempi lunghi, e brevi, l' ordine de' quali si chiama Ritmo; perchè sebbene le lingue odierne nate dalla Latina non hanno differenza di vocali lunghe, e brevi, avendole tutte di un' istessa prolazione, e brevi: tuttavìa non hanno tutte le sillabe eguali, anzi alcune più lunghe dell' altre; e che non sia l' istessa sillaba lunga, e vocale lunga, di quì è manifesto, che niuna sillaba può essere breve, che abbia una vocale lunga; ma può essere bene una sillaba lunga con la vocale breve, come quando si allunga per il raddoppiamento di due consonanti.

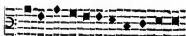
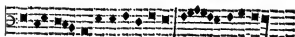
Dunque sebbene la lingua nostra ha tutte le vocali dell' istesso valore; tuttavia ha qualche differenza di lunghe, e di brevi, non tanto per averne alcune con le consonanti doppie, ed altre con diftongi (poichè contuttociò passano per brevi) quanto per rispetto degli accenti, de' quali ho trattato più sottilmente in un Discorso Latino *de Prosodiis*, dove ho scoperto molte cose notabili non state osservate sin ora, come la vera differenza, che è fra l' accento acuto, e il circonflesso: e che l' accento abbraccia tre cose differenti, l' alzamento di tuono, qualche allungamento di sillaba, e certo sostentamento della parola; che sebbene si conosce con l' orecchie, malamente però si può descrivere. Ora nella nostra lingua, la quale ha i suoi versi prodotti dagli accenti, come è manifesto, e lo dimostra anco il Buonmattei in un suo Discorso, e più diffusamente Girolamo Mei in un Discorso MS. del verso Toscano, questa sola lunghezza si attende da' Musici; e perciò gli accorti, e intendenti Compositori sogliono allungare con la Melodìa quelle sillabe là dove li due principali accenti si trovano. Ma che diverso sia il Ritmo poetico dal melodico facilmente si dimostra, e chiaramente l' ho dimostrato nel mio Trattato *De ratione modulandorum carminum Latinorum*. Ma dimostriamo con un' esempio, come il Ritmo melodico supponga, e si fondi nel Ritmo poetico. Presupponghiamo, che questo verso si pronunzj senza canto con questi tempi:

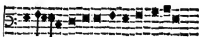
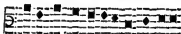
Io che d' al-tì so-spir vaga, e di pian-ti

senza ricercar più sottilmente, se i tempi siano giusti, o nò. Basta che degli accenti solo quelli della sesta, e della decima sillaba si sentono; perchè gli altri con l' attaccamento delle parole, che si fa pronunziando perdono la forza loro: a questi due principalmente suole aver l' occhio il modulatore; perciocchè quelle due sillabe affette di tali accenti, le allungherà semprepiù delle prossime prece-

denti, altrimenti il verso perderebbe il suo proprio Ritmo, e la modulazione sarebbe barbara; ma di che quantità debbano superare queste le altre sillabe; e se alcune dell'altre possano avere tempi egualmente lunghi, o anco più, quì non è luogo di discorrerne, perchè ricerca più agio, e comodità. Dico bene così in generale, che per quanto oggi si usa, pare, che la modulazione dell'altre sillabe sia quasi arbitraria, e che non osservi altro, che di fare quelle due accentate più lunghe delle precedenti, come si vede nella modulazione del medesimo verso, preso dall'Euridice, che ha la presente Melodìa, e quel Ritmo melodico, che si vede.

Io che d'alti so-spir vagh', e di pian-ti

Ma perchè è natural cosa, che le lingue, che s'imparano, si regolino in quanto alla pronunzia della lingua materna, onde gl'Italiani proferiscono la lingua Latina come la loro, gli Spagnuoli come la loro, i Francesi parimente; e perchè in queste Lingue i versi ugualmente nascono dalla disposizione degli accenti, e non si attende ad altra lunghezza; di quì è, che gli odierni Musici, che hanno messo in Musica versi Latini, gli hanno modulati barbaramente senza accorgersene; perciocchè credono, che basti di osservare gli accenti, e con questo sia compito il tutto. Ma quanto costoro s'ingannino, credo di averlo bastantemente provato nel sopraddetto Discorso. E la cosa è arrivata a tal segno, che avendo io fatto modulare alcuni miei versi Latini da un Virtuoso, non solo nella Musica erudito, ma in molte altre cose; non ci mancò qualche ignorante di quelli, che non sanno altro, che innestare quattro note, che ebbe ardire di ridersi di quello, che non intendeva, andando divulgando, che questa era una pedanteria: con che obliquamente veniva a tassare la bellissima riforma degl'Inni, fatta per ordine di nostro Signore, non si accorgendo questo barbagianni, che l'osservanza della quantità è fatta principalmente per il canto; ma è stata sempre solita l'ignoranza di collegarsi con l'invidia per deprimere le virtuose fatiche di quelli, che non vanno per la strada comune. Ma come nelle Poesie Latine si attenda solo agli accenti, e non alla quantità delle vocali, e delle sillabe, lo farò palese con l'esempio di quest'Inno *Iste Confessor*, che si canta spesso in Canto fermo, la di cui Melodìa, e Ritmo è questo:

Is - te Confessor Do-mi-ni sa-cra-tus *Fe-*

Festa plebs cuius celebrat per orbem,

Hodie lae - tus me-ru-it se-cre-ta scan - - - dere Coeli,

di cui il Ritmo doverebbe esser questo, volendo puntualmente osservare la quantità, e la medesima modulazione

I-ste Confessor Domini sacratus

Festa plebs cuius celebrat per orbem

Hac die lae - tus me-ru - it secre-ta scan- - - - dere Coeli

Il che dal medesimo Ritmo poetico si conosce, nel quale non tutte le brevi sono di egual tempo, nè tutte le lunghe fra di loro; perciocchè quelle, che oltre la vocale lunga averanno la posizione di due consonanti, saranno più lunghe, che quelle, che averanno solo l'uno, o l'altro, come .... diferenza osservata già dagli antichi Musici, e Ritmici Greci, i quali ad una vocale breve assegnavano un tempo: due ad una lunga, e un mezzo ad una consonante semplice, a talchè due consonanti erano equivalenti ad una vocale breve.

E' ben vero, che non è necessario di osservar per tutto la medesima proporzione di lunghe, e brevi; ma con certi riguardi, che nel sopraddetto Trattato sono andato investigando. Ma questa cortuttela si è tanto invecchiata, che difficile sarebbe di volerla fra-

fradicare affatto. Poichè il Glareano medefimo, uomo per i fuoi tempi molto erudito, quefto verfo pentametro, perchè finifce in una parola di due fillabe, e per confeguenza ha l'accento acuto nella penultima, lo modulò così . . . .

. . . .

parendogli, che in fare detta fillaba breve non aveffe così buon fuono. Ma fe quefta ragione valeffe di volere accomodarfi all'orecchio, non affuefatto ad altra quantità, che a quella, che fente negli accenti; per l'ifteffa cagione fi doverebbe ne' Pentametri, che finifcono in parola trifillaba, o quadrifillaba &c. allungare parimente l'antepenultima, che in queft'altra forte di Pentametri ha l'accento acuto, come per efempio . . . .

. . . .

E così l'ultimo dattilo, non mai fi troverebbe nella fua mifura, e ogni verfo Iambico terminato in parola non di due fillabe, diverrebbe uno fcazonte. Ma quefte difficoltà nafcono per non faperfi oggi con qual forte di mifura vadano regolati i verfi Latini: il che non fi può con poche parole definire. Dobbiamo ben notare una cofa, che gl'intervalli afcendenti, maffime di falto, hanno forza di far mutare l'accento, cioè di grave farlo acuto, come qui fi vede . .

. . . .

onde in ciò il Mufico deve ftare molto avvertito. Ma notabil cofa (fe è vera) è quella, che ha offervato il Vicentino, che quefta mutazione di accento fuccede in tutte le vocali, fuori che nell' *U*: il che fe è vero, è forza, che quefta vocale naturalmente abbia il fuono più grave di tutte l'altre. Dalle cofe dette fin quì fi può agevolmente raccogliere, che ne' verfi Greci, ne' quali la quantità delle vocali è più feparata dagli accenti, che nella Latina, molto più regnerebbe queft'abufo, fe oggi fi modulaffero all'ufanza, che corre. Ma non poffo paffare con filenzio, che febbene l'offervanza della quantità ne' verfi Latini è un grande obbligo, e legame al Mufico, che non può così facilmente fcorrere per tutto, sfogando i fuoi concetti come nella volgare favella: tuttavia s'egli è perfona di un ingegno verfatile, e d'immaginativa accomodabile ad ogni forte d'aria, e comprende bene la forza dell'Idioma Latino, e della fua pronunzia incorrotta, queft'obbligo in ricompenfa gli fomminiftrerà molto aiuto a trovare arie accomodate a detti verfi: il che non farebbono i verfi volgari, i quali ficcome hanno differente pronunzia dalla Latina, così contengono in fe i femi di diverfe Melodie. Nè fi deve dubitare, che per effere la Mufica così natural cofa all'uomo, tantochè non è altro, che un parlare alterato, e follevato dall'ufo comune; ficcome è anche la Poesìa, che dalla diverfità de' linguaggi, e degli accenti naturali, non derivi la diverfità dell'arie, che fi fente in quefta, e in quella Nazione. E ciò è tanto vero, che fe noi poteffimo oggi fentire uno de' tempi di mezzo, come di quelli, che viffero nel fecolo di Carlo Magno, parlare con la favella, e accenti, che ufa-

vano

vano allora (ponghiamo caso in Italia) e dall'altra banda sentire dell' arie, che si cantavano allora; vi conosceremmo quella proporzione fra di loro, che si sente fra le nostre, e la nostra favella, e che doveva essere tra la lingua Latina, e i canti di quel secolo, mentre si proferiva incorrotta. E che ciò sia verò, vedansi le arie antiche Ecclesiastiche di alcuni Salmi, e Introiti quanto siano belle, e poi anco di aria differente da' più moderni, o sacri, o profani che si siano; come per esempio *In exitu Israel*, e il *Te Deum*: il che è tanto vero, che sebbene oggi si compongono giornalmente bellissime arie; tuttavia vi si conosce uno stile differente dal nostro: e gran fatto sarebbe, che oggi potessero venire in fantasia ad alcuno, come vennero a quei santissimi, e dottissimi Padri Ambrogio, Gregorio, Vitaliano, Leone, e altri, che composero Canti Ecclesiastici ne' tempi, che la lingua Latina non aveva mutato interamente sembianza, e colore. Nè deve ad alcuno parere strano, che io dica, che quest' obbligo, sebbene accresce qualche difficoltà, porti anco seco qualche comodo; perchè l' istesso succede anco nelle Rime, le quali come mi hanno confessato molti Poeti volgari, somministrano de' concetti a chi compone. Comunque ciò sia, le arie, che nasceranno dalla pronunzia de' versi Latini, obbligate con i suoi tempi, cioè da quell' idea, che se ne finge nella mente il Compositore, riusciranno perlopiù belle, e più nuove, e proporzionate a quella Poesia, e sorte di versi, che quelle, che il Compositore concepirà nella fantasia, ad esempio di tanti volgari che si odono di continuo, e che per ordinario se li faranno incontro. E perchè niuno creda, che io mi metta ad indovinare, sappia che ne ho fatta la prova con fare modulare un Ode in versi Asclepiadei, che comincia *Salve sceptrigerum maxime Principum*, in due modi, con l' obbligo della quantità, e senza: il che fu fatto da una persona intendente, e di buon gusto: onde amendue le arie gli riuscirono belle; tuttavia avendole cantate come stavano in presenza di uno di questi Contrappuntisti di simili delicatezze poco curanti, senza dirli l' obbligo, che vi era; e dimandatogli quale giudicava più bella, egli rispose la prima, che era quella misurata, come riconobbe poi, e se ne maravigliò. Ma molto più si conoscerà l' utile di questa osservanza della quantità dalla varietà de' Ritmi, che nasceranno dalla diversa collocazione di piedi, la quale appresso de' Greci massimamente è stata così curiosamente, e sottilmente trattata, che non può esser più: onde chi si farà bene impossessato della varietà metrica, e conoscerà la forza di ciascuna spezie di essa, potrà da se stesso formare arie bellissime quanto a questa parte; onde se egli averà inventiva nel Melos, quantunque non sia il più perito Musico del mondo, farà maravigliare questi moderni Compositori, che perlopiù simili cose, o non le fanno, o non le stimano. E in vero sono tante le combinazioni di tempi ne' versi antichi, che superano di gran lunga tutta quella varietà, che è nell' accompagnamento delle

le note nelle volgari Melodie. Ma è da notare l' errore di quelli, che si persuadono, che le nostre modulazioni siano più varie, e più belle di quelle, che sono osservate con certe misure di piedi; poichè si vedono piene di ogni sorte di note, e di riscontri. Ma che costoro siano in errore, con un esempio assai evidente lo dimostrerò. Se un Pittore metterà in opera tutti i suoi colori in un quadro, non solo i semplici, ma anco i composti, e l' istesso farà in tutte le Tavole: e un altro non farà così; ma in questo ne adoprerà sette o, otto, e in un altro altrettanti, ma differenti, quale farà le sue Opere più varie, belle, e dilettevoli? senza dubbio questo secondo. E così dunque quel Compositore, che userà questa varietà Ritmica con ordine, e discrizione (il che senza sua fatica può fare, servendosi de' versi inventati da' nostri Antichi con tanta fatica, e sudore, e talvolta inventandone de' nuovi) farà le sue arie, e composizioni più vaghe, ed eccellenti. Ma per l' intelligenza de' più idioti, si deve sapere, che il verso, e piede non và di necessità congiunto con le parole, e con la favella umana; perchè eziandìo nell' arie degl' Instrumenti, che gli Antichi dicevano *Canto Organico*, come in un suono di un flauto, o di una viola, questo medesimo si ritrova; anzi ne' toccamenti d' un tamburo, che hanno il solo Ritmo senza il Melos, e sono pure arie anch' essi, e hanno i suoi versi, o clausole, e piedi. Sappiano dunque alcuni Musicastri ignoranti (il che si dice salvando l' onore de' buoni, e intendenti, che di questi ancora se ne trova) che il parlare de' piedi dattili, e spondei con buon fondamento, non è cosa da pedanti come si credono; ma in questo consiste la più eccellente parte della Musica. E se questo non fosse, Sant' Agostino non si sarebbe messo in età grave a scrivere li sei libri di Musica, nella quale non tratta di altro, che della parte Metrica, che è solamente porzione della Ritmica. E così il Salinas a' tempi nostri fu uno de' più intendenti Musici, che abbiano messo mano alla penna. In somma doverebbe il Compositore, che si vuol mettere a modulare versi Latini, intender bene questa lingua, e la sua vera pronunzia, e ingegnarsi di allontanarsi piuttosto dalle arie volgari, che avvicinarsene: e piuttosto accostarsi all' Ecclesiastiche più antiche, non per imitare necessariamente la loro simplicità; ma per concepire un Idea universale, che è fra di loro: la qual cosa non è anco così agevole per mancarci molte notizie circa l' invenzione de' varj Canti Ecclesiastici; non essendo stati i Musici antichi moderni, più diligenti in questa parte, che nell' altra; laonde non abbiamo oggi quella piena notizia, che bisognerebbe del Canto Ecclesiastico più antico, essendocisi sempre fatta qualche alterazione, come nota il Mailland Maestro di Cappella della Chiesa di Tornay: se per autorità pubblica si è procurato alcuna volta di rimediarci, ciò è stato da poco tempo in quà, e senza aiuto de' libri antichi, i quali oggi non sono più intesi (benchè volendo usar fatica, ogni cosa riuscirebbe) come

me è un Graduale della Libreria di S. Agostino, fatto, come si vede dal carattere, poco dopo i tempi di S. Gregorio; le note musicali del quale sono differentissime dalle nostre, e in gran parte simili a quelle de' Greci moderni. Ma di ciò averemo campo di discorrere nel Trattato *de Musica sacra, vel Ecclesiastica*. Ho voluto bene fare questa digressione per dare qualche lume, se sia possibile, per questa sorte di Melodia scenica, non solo per la lingua Volgare; ma anco per la Latina, della quale ci siamo sempre più dilettati. Ma tornando al proposito nostro, dico, che allora il Ritmo sarà difettoso in riguardo del soggetto della Favella, o della Poesia (che è tutto uno) quando il Ritmo melodico pervertirà il poetico, come ho dichiarato.

CAPITOLO XXI.

Dell' osservanza del Ritmo ne' Cori.

Bisognando dunque per ben comporre osservare tante cose, si può concludere, che questo mestiero non è da tutti, massime in questa sorte di Musica, che ricerca tanta varietà, e stile differente; essendo diversissimi tra loro quelli delle Canzonette de' Cori, e delle Monodie, o Soliloquj, e ciascuno di questi avendo molte particolari differenze, secondo gl' affetti, e le materie che contengono; onde possiamo ragionevolmente dubitare di non esserci ancora avvicinati a gran pezzo alla perfezione di quest' Arte, senza parlare di quella, che manca nella parte Armonica, cioè ne' Generi, e ne' Modi. Ma comecchè l' osservanza del Ritmo abbia luogo in tutte le sorti di Musica, eziandìo nella Monodica, e Scenica; tuttavia nella Corica più forte, che in ogni altra deve regnare, e nella Latina lingua devonsi mantenere i piedi, e nella volgare i luoghi degli accenti principali (cioè quelli, che dividono il verso, e fanno nascere proporzione fra le due parti di esso, come nota il Mei: e la ragione è, percioecchè cantando molte voci insieme, tanto più spiritoso, e vivace ne riuscirà tutto il concento, quanto mostreranno maggiore unione, non solo nelle consonanze, ma anco nella Ritmopeia: oltrechè dovendosi queste Melodìe non solo cantare, ma anco ballare, se il Ritmo non sarà arioso, malamente vi si potranno accomodare danze convenevoli; e per esser tale, bisogna che il fondamento suo, cioè il verso, e la favella sia medesimamente tale; perchè altrimenti non si potrà darli bell'aria Ritmica, senza storpiare la pronunzia, e le parole, che è tutto quello, che opera il Poeta in comporre i suoi versi, cioè un abbozzamento di Musica, così nella parte Melica, come nella Ritmica, la quale il Musico poi colorisce, e finisce di tutto punto; che però quella sorte di Poeti, che componevano va-

rie forti di versi per cantarli alla Lira, o al Flauto, *Melici* si dicevano. Da questo si può anche conoscere quanto sia più nobile, ed eccellente la professione del Poeta, che del semplice Musico, detto Μελοποιὸς con nome ambiguo da' Greci; perciocchè il Poeta fa come un Pittore eccellente, che disegna solo, e comincia a colorire le sue pitture, lasciando la cura di compirle a' suoi Scolari: e così ancora fanno i semplici Musici, non parlando per ora del concento, che è cosa separata. Stimo dunque necessario, acciò questi Cori riescano bene, che in quanto a' tempi tengano lo stile de' balli, che perlopiù procedono in tutte le parti, con li medesimi movimenti, e note equivalenti, senza usare, se non parcamente le sincope, e legature, che più facilmente si devono concedere alle Monodie, o Canti scenici; perciocchè in esse l'osservanza del Ritmo può essere più libera, e sciolta: e tanto più vi si concedono, perchè rendono l'aria, e l'armonìa piuttosto tenera, e molle, che viva, e spiritosa, il che si cerca ne' Cori da Ballo; perchè quelli, che stanno fermi, i quali sogliono essere di soggetti lugubri, possono avere il Ritmo più confuso, e meno spiccante. Deve però avvertire quegli, che comporrà il Ballo, che non i medesimi movimenti, e passeggi convengono ad ogni sesso, età, e condizione di persone; perchè altro passeggio sarà dicevole a' Soldati, altro a' Contadini, altro a persone civili, e nutrite nell' ozio cittadinesco: e così altri movimenti doverà usare il Coro, cantando le lodi d'Iddio, e de' Santi: ed altri scherzando in materie amorose, e pastorali, e così altri ne' Canti lieti, e festosi, e ne' mesti, e lamentevoli: il che osservandosi debitamente, non si può dire quanto bello spettacolo riuscirà. Ma perchè non posso, e non voglio discendere ad ogni particolarità, per principal massima porrò di usare, se si potrà, le tre generali differenze del Ritmo, e Battuta, facendo l'aria del Ballo, e del Canto a ciascheduna convenevole, e adoprando nelle materie placide, quiete, e meste la misura binaria; ma nelle liete, e gioconde la ternaria massimamente; siccome la quinaria soprattutto conviene ne' soggetti, che hanno con la maestà congiunto l'ardire, e vigore, come negli entusiasmi divini, eroici, e militari, i quali se conterranno impeti più leggieri, ed espressione di Soldati dozzinali infuriati, ira, sdegno, minacce, e cose simili, meglio con la ternaria si rappresenteranno. La settenaria veramente se si potesse comodamente adoprare, e facesse notabile differenza all'udito più dell'altre, converrebbe a soggetti lacrimosi, e compassionevoli. Ma questa lasciamola da parte, perchè non sarà poco, se si rimetterà in uso la quinaria..

CA-

CAPITOLO XXII.

Della Melodìa, e Concento de' Cori.

DElle tre parti, che contiene ogni Canto, o Melodìa (lasciando per ora la favella, e il metro) cioè Ritmo, Melos, e Sinfonìa; parmi che a bastanza si sia favellato del primo, per quanto si è potuto sommariamente discorrere, e in ordine alla sola pratica. Ora diremo alcuna cosa del Melos, preso nel suo proprio significato, e come separato dagli altri due, e composto solo di voci, e d'intervalli, che formano un'aria (benchè l'aria perfetta abbraccia anco il Ritmo) in ordine a' Cori, i quali hanno qualche particolare osservanza, e non comune alla Melodìa Scenica. A i Cori dunque, universalmente parlando, conviene un Canto più dolce, più ariofo, più facile, e più rimesso. Più dolce vuole essere, perchè in essi si cerca più il diletto degli ascoltanti, che l'imitazione, e l'arte; e perchè essendo nudi delle azioni, non rincrescano a chi gli ode; nè solo la Melodìa loro vuole essere più dolce, e soave della scenica, ma anco la favella; onde per questo gli antichi Greci con ottimo giudizio, benchè nelle Azioni istesse Comiche, e Tragiche si servissero dell'idioma Attico, perchè era il proprio di Atene, dove più che altrove fiorì quest' arte, e il più elegante, e pulito di tutti; tuttavìa i Cori in gran parte erano composti nella favella Dorica, la quale usa assai le vocali lunghe, e larghe, ed universalmente ha più del sonoro, e del Musicale delle altre. Il che farebbe come se in Parigi si rappresentassero le Commedie, e Tragedie nella propria favella Francese, che dicono *Lingua d' Ouy*, ed i Cori si mischiassero in quella di Linguadoca, o *Langue d' Oc*, che sono due voci dell'avverbio affermativo, nate amendue dal Latino corrotto, il primo da *hoc sic*, che dipoi tolte via molte lettere, secondo la proprietà di quella lingua, fu mutato in *oi*, che oggi si proferisce per *u*, largo *ouy'*; ma l'altro vocabolo restato nella parte meridionale della Francia, si è poi mutato in *o*; benchè significa l'istesso; e ciò ho voluto dire in passando; perchè sono alcuni, che con poca probabilità hanno creduto, che *Languedoc* sia corrotto per *Languegot*, per la lunga dimora, che i Gotti fecero in quelle parti. Basta, che la proporzione fra detto linguaggio, e il Francese non è più adequato, che sia la lingua Castigliana, e Portughese; ma in Italia, non adoprandosi in cose gravi altro idioma, che il Toscano, chi volesse diversificare alquanto la favella de' Cori, potrebbe in vece di ciò, a giudizio mio, servirsi di qualche voce antichetta, ma leggiadra, e con giudizio, e sobrietà. Comunque ciò sia, lo stile, e linguaggio de' Cori vuole

esser più schietto, e sonoro, e giocondo del restante delle Azioni: e perciò in cose liete non disdicono le rime almeno inordinatamente sparse a guisa degl' Idilj, e di variate sorti di versi, massime di sette, e di cinque sillabe, ed anco di undici, e di otto: avvertendo, che queste ultime per avere Ritmo, e aria contraria a' settenarj, come i Trocaici agl' Iambici, non così bene si mescolano. Non lodo già lo spezzar le parole (come *cor*, *amor*) nella fine de' versi, perchè restino con quell' accento acuto, per adattargli a certe arie, come si è introdotto da qualche tempo in quà in molte ariette; poichè questo ha troppo del Lombardo, e troppo repugna alla proprietà dell' idioma Toscano: però ci dobbiamo contentare della favella, che si usa senza alterarla con modi stranieri affatto. Deve ben' essere il Canto de' Cori più arioso, che quello de' soliloquj, e della Scena; perchè il Greco non è altro, che una Canzone in Greco ᾠδὴ, che tanto è più bella, quanto ha più aria, ma più lunga, però è prolissa, che nelle canzoni comuni, salvo dove il Coro fosse diviso in strofe, come nella . . . . . . di Seneca; perchè ad ogni strofa si può dare l' istessa aria, o pure differenre, come si vuole. Deve essere anco più facile, acciò più agevolmente si canti da tutti senza errori; poichè la capacità in tutti i Cantori non è la medesima; e quì massimamente sono da sfuggire i passaggi, in particolare facendosi il concento a posta, come vederemo appresso; poichè molto meglio la fanno gl' instrumenti; ed il farlo insieme con le voci, e con gl' instrumenti non riesce bene; ma più rimessa, cioè non così sollevata, e magnifica vuol' essere la Melodìa del Coro: prima, perchè rappresentando il Coro persone comunali, e plebee, non se gli confà il Canto magnifico, e maestoso come alle persone tragiche, che per ordinario rappresentano Eroi, o altri personaggi grandi, conforme si cava da Aristotile nel Problema della Sezione XIX. In secondo luogo, nascendo massimamente il Canto maestoso, e sublime dall' usare frequenti salti, piuttosto che un modulare unito; onde per questo l' Enarmonico era più maestoso degli altri due Generi, come ho dimostrato altrove: e non potendo riuscire così bene questo modulare disgiunto ne' concenti di molte voci, si ha da usare più tosto una modulazione continuata di gradi, la quale suol riuscire gioconda assai quando è ondeggiata, cioè sale, e scende frequentemente con un modulare continuato. Ma è da sapere, che fra i tuoni il Missolidio fu da Aristotile assegnato al Coro, il quale si forma dalla specie del ♮, *mi*, una quarta più acuto del Corista; onde dal Dorio, che è il Corista nella specie di *E*, *la*, *mi*, facilmente si fa mutazione in quello con la corda sola del *b*, *fa*, ed è veramente il più flebile, e mesto di tutti, non perchè anco qualcun' altro talvolta non si adoprasse, ma di questo solo fece menzione, perchè era, per parer mio, più frequente, per contenere ordinariamente i Cori materie flebili, e affettuose: anzi non senza cagione il più delle volte i Cori di Donne erano composti come si vede appresso Euripide; onde sì per la debolezza del sesso,

fesso, sì per avere la voce più pieghevole, e atta a certi strascini lagrimevoli, e molli, e per il tuono acuto, nel quale detta armonìa Missolidia veniva, molto affettuose, e meste, dovevano cotali Musiche riuscire; onde essendo accompagnate, come si sà che erano, da atti, e gesti compassionevoli, e da una delicatissima espressiva, oltre il lungo, e continuo esercizio, che facevano in queste cose, i premj, che ne riportavano, e altre circostanze, tengo per fermo, che grandissima efficacia avesse sì fatta Melodìa a commuovere il pianto; onde non senza cagione da' più sensati Filosofi sì straordinarie commozioni erano biasimate, e tenute poco utili al pubblico.

Nel medesimo Problema Aristotile rimuove dal Coro il Modo Hypodorio, e l' Hypofrigio; l'uno per aver troppo del magnifico, e del costante; e l'altro troppo del vivo, e attivo, e virile; che ciò vuol dire quel πρακτικὸν, e non atto all'imitazione, come l' ha inteso il Minturno; perciocchè il Missolidio non è meno atto di quei due all'imitazione, ma di cose differenti, cioè del pianto, e disperazione di una donna, e quelli di azioni più gravi, e virili. Mi maraviglio anco, perchè in vece dell' Hypofrigio, e dell' Hypodorio, il medesimo chiami quei due Modi Dorio, e Frigio, come fa anco il nostro Mei, credendo, che nel testo possa essere errore, o che per Hypofrigio, e Hypodorio s' abbia ad intendere modi, che participino la natura del Dorio, e del Frigio; come *subalbus* si dice quello, che si avvicina al bianco; ma ciò è stato da noi bastantemente refutato altrove. Questi due Modi veramente sono convenientissimi a personaggi tragichi, massime Eroi; poichè questi vorrebbono essere rappresentati da uomini grandi con l'aiuto anco de' coturni alti di suolo all' antica (perchè così si rappresentavano gli Eroi, che si teneva fossero stati di grandezza maggiore dell' ordinario) e di voce grande, e molto profonda; poichè, se miriamo al Tuono, l' Hypodorio era una quarta più basso del Corista, e l' Hypofrigio un semiditono: ma quanto alla specie l' Hypofrigio ha quella del *G*, facendo le sue cadenze nel *G*, nel *D*, ed anco nel *C*, il qual modo ha del vivo, e dell'ardito; ma l' Hypodorio aveva la specie dell' *A*, facendo le sue cadenze in *A*, ed in *E*, ed alcuna volta in *D*, come più distintamente ho dimostrato in un' Opera a parte. Ma il Missolidio faceva le sue cadenze in ♮, ed in *E*, e alcuna volta in *F*; al quale Modo meno che agli altri (che però non è molto) si accostano i nostri odierni, sfuggendo i Musici di far cadenze in corde, che non abbiano la quinta, e la quarta sotto, e sopra; benchè a ciò si possa convenevolmente supplire con l' aiuto della corda cromatica ※ *F*, e con quella di *b*, *fa*.

Nelle deplorazioni dunque bisogna usare di quei Modi, e Melodìe, che hanno più del flebile, e mesto, non imitando in questa parte l' Euridice (quantunque per altro sia un eccellente componimento) nella quale il Coro, che deplora la morte d' Euridice, ivi usa di un aria, che è piuttosto lieta, che mesta; *Sospirate aure*

re celesti &c. Ma ciò fu fatto per non rendere l' azione troppo lugubre: il che non sarebbe piaciuto a quei Principi; nè sarebbe stato dicevole all' occasione delle nozze, per le quali si fece detta Tragedia. Sarà convenevole ancora dir qualche cosa di quella parte della Tragedia, che Aristotile chiama Κόμμος, che vuol dire *pianto*, o *lutto*, da più persone unite a deplorare qualche miseria comune, che si fa con battimenti di petto, e squarciamenti di capelli, e simili atti femminili, il quale dice il Filosofo, che è comune a quei del Coro, e della Scena: l' esempio se ne può dare nella Troade di Seneca in quel Coro: *Non rude vulgus*: dove Ecuba insieme col Coro delle donne Troiane piangono la morte di Ettore, e la loro prigionìa; le quali, invitate da essa, si scapigliano, e battono il petto con pianti, e lamenti; il che dimostrano quelle parole: *Solvimus omnes lacerum multo fenere crinem*: e *Tibi nostra ferit dextra lacertos &c.* la quale azione si doveva senza fallo rappresentare con Modi di Canto, e Ballo molto compassionevoli, e mesti; laonde, dove occorrerà farne anc' oggi, bisognerà fare un concento pieno di dolore, e di affetti lamentevoli, e che non impediscano la rappresentazione di un vero pianto: e ci si potrà un poco più liberamente (massime in cose volgari) usar qualche modo Madrigalesco in far seguitare una Cantatrice dietro l' altra con qualche fuga, ma da vicino, e qualche repetizione di certe clausole in ultimo, facendo, che canti ora tutto il Coro, ora una parte insieme con la persona della scena, e separatamente, e qualche volta una persona sola del Coro, secondochè tornerà meglio, e se non si troverà Ballo proprio a proposito, si potrà almeno fare, che il passeggio, ed i gesti siano fatti a tempo, e con misura; perchè riuscirà cosa piena di affetto, e di maraviglia degli spettatori.

CAPITOLO XXIII.

Del Concento de' Cori.

ORA, che si è a bastanza detto della Melodìa, e del Ritmo, sì delle Monodie, e Canti scenici, come del Coro; resta, che si consideri quale doverebbe essere la maniera del Concento, ovvero Contrappunto ne' Cori per la parte delle voci, e degl' instrumenti, e nelle Monodie per gl' instrumenti soli; perchè più di una voce non ricevano, la quale sarà la più importante, e difficile parte di tutte, e quella, che patirà maggiore contradizione, dovendoci in essa allontanare più dall' uso comune, e stabilire una massima, che di prima faccia parrà forse stravagante a chi crede, che noi possediamo oggi il buono, e il bello della Musica; ma non pertanto ci sbigottiremo, e riterremo da dirne l' opinione nostra,

ſtra, laſciando, che altri con più ſalde ragioni, e con l'eſperienza iſteſſa eſaminino, che riuſcita potrà fare queſta nuova, anzi antica foggia di Concento. Dico dunque, che per via di teſtimonianze di Autori buoni, e di molti contraſſegni ho oſſervato, che i Cori antichi non cantano più arie all' uſo di oggi, ma una iſteſſa, e che queſta ſola è la buona maniera di far riuſcire come ſi deſidera felicemente queſta nuova pratica. Prima dunque venghiamo alle autorità, e poi alle ragioni. Ma avanti dichiariamo per ſodisfazione anco de' più rozzi in queſte, che coſa s'intenda cantare un' aria ſola, o più arie.

Cantare un' aria ſola, s'intende, quando tutti inſieme cantano le iſteſſe parole con l'iſteſſo procedere d' intervalli, e tempi, come nel Canto Eccleſiaſtico ogni giorno ſi ſente; perchè in queſta ſorte di Concento tutti dicono l'iſteſſa nota inſieme, ed inſieme aſcendono, e diſcendono alle note ſeguenti: e ſebbene un Cantore diminuiſſe talvolta qualche nota, o intervallo, che gli altri cantaſſero intero, cioè unito tenore; non pertanto queſta poca differenza farebbe, che non cantaſſero le medeſime arie. Ma ſe per via di fuga legata (che così la dicono) alcuni ſeguitando dopo qualche ſpazio cantaſſero quella iſteſſa, che altri precedentemente intuonaſſero, ſi canterebbe bene la medeſima aria, ma non inſieme. Nè è per l'appunto l'iſteſſo il cantare a più voci, ed a più arie; perocchè il primo s'intende, quando più voci umane inſieme cantano con arie differenti, come ne' Madrigali, e Mottetti: e ad una voce, quando un ſolo canta con l'accompagnatura dell' inſtrumento; perocchè ſi chiama *Baſſo continuo*; perchè ha il fondamento nelle voci gravi, e non laſcia mai il ſuono, e vi ſi nota quaſi ſolamente detta voce grave, ed eſtrema con note lunghe, che negl' inſtrumenti, che non hanno la tenuta (che io chiamo *Organo Acropholunga*) ſi ribattono ſpeſſo; e le parti di mezzo ſi ſogliono laſciare ad arbitrio del Suonatore, il quale, ſebbene tocca più corde inſieme, tuttavìa, perchè ſi ſervono comunemente dell' accompagnature delle conſonanze ordinarie, e tutte ſi referiſcono alla voce grave, e ſopra eſſa ſi ſoſtentano, non ſi dicono ſonare diverſe arie, benchè non procedano co' medeſimi intervalli, e diſtanze fra di loro. Ma per maggior brevità laſciando noi da parte di conſiderare tutte le differenze di queſti Concenti, e di ricercare più proprj vocaboli per eſprimerle, e contentandoci de' termini comuni, benchè ſpeſſo ſiano equivoci, ed ambigui, quando uſeremo di queſto termine cantare un' aria iſteſſa, ed inſieme, intenderemo del Canto ſolo umano, che da uno, o più Cantori ſia proferito co' medeſimi intervalli, e cantando le medeſime ſillabe inſieme, nel qual modo non c' entrano le fughe.

Dico dunque che parecchi luoghi di Autori idonei ci dimoſtrano, che queſto ſi praticava anticamente ne' Cori; perciocchè Diomede, ove parla delle parti della Tragedia, e Commedia, dice così: *In Canticis una tantum eſt perſona, aut altera latet. In Choro iunctim omnes loqui debere, quaſi voce confuſa, & concentum*

in

in unam personam reformantes; cioè; *ne' Cantici vi è una persona sola, o pure la seconda sta nascosta. Ne' Cori devono tutti unitamente parlare, quasi con una voce insieme confusa, riducendo tutto il concento in una sola persona*: che vuol dire, che tutti devono cantare insieme, e proferire le istesse sillabe, come se tutto il concento, e la favella uscisse da una persona sola, ovvero riferendosi tutti a quell'istesso Canto, che fa un solo, cioè il Corifeo, o Corago, che nell'uno, e nell'altro senso pare che si possa intendere, e torna egualmente bene: le quali cose non tornerebbono già bene, dove non si cantasse unitamente l'istessa aria, e le medesime parole. E che ciò si facesse anco tra voci dispari, e differenti nel grave, e acuto, ecco che Seneca lo dimostra assai apertamente con queste parole. *Non vides quam multorum vocibus Chorus constet? unus tamen ex omnibus sonus redditur: aliqua illic acuta est: aliqua gravis: aliqua media: accedunt viris feminae: interponuntur tibiae: singulorum illic latere voces, omnium adparent. Non vedi tu di quante voci si compone il Coro? e tuttavia un suono istesso si forma da tutte: una cioè si è acuta: un altra grave: un altra mezzana: agli uomini vi si aggiungono le femmine: si frammettono i flauti; le voci di ciascuno si ascondono, e di tutte insieme apparisçono*. Ecco dunqoe, che sebbene in un Coro vi erano voci acute, o soprani, e gravi, cioè bassi, ed anco mezzane, o tenori, e contralti, ed era composto di uomini, e di doone; si cantava però in modo, che da tutte le voci ne usciva un aria stessa, e pareva una voce sola. E che ciò non si usasse, come forse si penserebbe qualche idiota; perchè in quel tempo non avessero l'arte di fare consonanze di più arie, e servirsi anco delle dissonanze, comecchè con moltissime altre prove si potrebbe far toccar con mano, tuttavia contentiamoci di quello, che poco appresso segue, dove il medesimo Filosofo, narrando il lusso de' Teatri de' suoi tempi (che era veramente eccessivo) e la gran caterva, e strepito, che rendevano tanti Cantori, e Sonatori di variati Strumenti, dice così. *In commessationibus nostris plus Cantorum est, quam in Theatris olim spectatorum fuit. Quum omnes vias ordo cauentium implevit, & cavea aeneatoribus cincta est, & ex pulpito omne tibiarum genus, organorumque consonuit, fit concentus ex dissonis*, che si possono voltare così. *Ne' nostri spettacoli Teatrali* (che così si ha da leggere col Lipsio, e non *comessationibus*) *ci sono oggi più Cantori, e Sonatori* (essendo comunemente qoesto nome Cantore in Latino all'uno, e all'altro) *che già ne' Teatri non era quello degli spettatori; essendo ripiena ogni strada* (quelle che conducevano all'entrate del Teatro di Cantori) *e la cavea, cioè il giro de' gradi, attorniata tutta da Sonatori d'instrumenti di metallo, Trombe, Tromboni &c. e dal palco si è sentito la sinfonia di ogni sorte di Flauti, e di molti altri Instrumenti si compone un concento di cose dissonanti*. Il qual luogo è notabile; perchè dimostra assai evidentemente, che ne' Cori si cantava ad on aria sola, e negl'Instrumenti le sinfonie si facevano all'uso odier-

no.

no. Ma che così voglia essere ordinato il concento Corico, perchè bene stia, agevolmente si può mostrare; perchè altrimenti non si troverà mai il verso di fare intendere bene ogni cosa, e osservare un bel Ritmo, e spiritoso, che rapisca gli animi, e le orecchie delli spettatori, e dia comodità di un ballo corrispondente, e ben tessuto, e unito. Nè mi dica alcuno, che questo medesimo si possa fare con qualche artifizio, e con fare che le parti non cantino sempre insieme; ma che non s'allontanino troppo; perchè qualunque separazione che vi si faccia, si distrae notabilmente l'udito, e l'immaginativa, e non si può senza confusione comprendere tutta l'aria dal principio fino al fine: e per esperienza vediamo, che ciò dà qualche fastidio a tutti, massime a chi non s'intende di simili artifizj, e vorrebbe sentire la cosa più naturale, conforme sono quasi tutti; sebbene non se ne dolgono per non sapere che si possa far meglio. Nè mi si replichi, che diventerebbe la Musica troppo semplice, e uniforme; perchè non sempre le cose più semplici sono le peggiori, come si vede ne' Palazzi, e negli ornamenti di Tempj, e Cappelle, che quando in vece di certo tritume di stucchi, e pezzetti di marmi intarsiati, sono acconce con ornamenti sodi, e massicci, e bene intesi, più dilettano alle persone di giudizio. Nè anco sarà di necessità cotal Musica così semplice, come dicono; perchè l'aria si potrà fare più vaga, e artifiziosa d' intervalli Cromatici, ed Enarmonici, essendochè ne' Cori uno aiuta l' altro a cantar giusto; onde siccome accennai di sopra, questi artifizj di fughe, perfidie, repetizioni, e passaggi lunghi si potranno fare, e meglio negl' Instrumenti stessi, che accompagneranno il concento. Io sarei dunque di parere, che tale usanza del tutto si rinnovasse, tenendo per fermo, che sarebbe maravigliosa riuscita, e non ci ha luogo di dubitarne; perchè se talvolta sentiamo in qualche conceoto andare insieme le parti in qualche passo, l' armonìa ne riesce molto gioconda. E se da questo stile si allontanano i Musici, ciò avviene per la loro ambizione, e per l'opinione, che una cosa quanto più è stentata, e artifiziosa, tanto più merita stima, e perchè all' orecchio semplicemente questi tali concenti gustano più: ma non conviene per volere accrescere un tantino di gusto all' udito, privare di notabil parte il senso comune viepiù nobile, l'imaginativa, e l' intelletto: oltrechè quello, che si toglie all' udito per questa parte, se gli restituisce co' medesimi artifizj, praticati nella parte organica. Converrebbe dunque, che quella fatica, che durano in aggiustare tante parti insieme per le voci, la durassero in disporre altrettante parti per gl' Instrumenti; il che faranno però con molta maggiore facilità; perchè non tutti i partazzi, e mutanze, che si possono adattare alla parte Instrumentale, si aggiusterebbono per le voci. Non si propone dunque cosa, che non sia più bella, più dilettevole, e facile di quella, che oggi si usa; ma perchè ci s' incontrano alcune difficoltà, vediamo come si possano sciogliere.

CAPITOLO XXIV.

Come più voci dispari possano cantare un Aria medesima.

SE tutte le voci saranno pari, o unisone, cioè tutti Bassi, tutti Tenori, o Soprani &c. non pare, che ci possa essere difficoltà; perchè tutti i Cantori canteranno l'istesso all' unisono, come si fa ne' Cori delle Chiese, con più arte, e giustezza. Ma dove entreranno persone di diversa età, e sesso, che non possono cantare all' unisono, come anderà la bisogna? gli faremo cantare sempre all' ottava. Or quì stà il punto della difficoltà; perchè in ciò si contravverrà ad una legge, che è delle più principali, e ricevute da' Contrappunti di non fare più consonanze perfette immediatamente; cioè due ottave, e due quinte, avendolo per un errore inescusabile. Alla qual massima chi volesse oggi contradire, correrà risico di riportarne delle fischiate, e di essere tenuto privo di senso, e di giudizio. Lasciandone dunque l' esamina a' più intendenti, e non ricercando se gli Antichi l' osservassero, o nò, e se adoprassero le consonanze imperfette (del che ne ho discorso altrove) dico che questa massima è molto ragionevole; perchè con l' esperienza si vede, che il trasgredirla non fa mica buono effetto; non già che si senta dissonanza, ma perchè si rende il concento troppo simile, e senza varietà: onde due ottave, e due quinte, massime prese di salto, recano poco diletto, e rendono non sò che di stucchevole. Dall' altra parte se noi consideriamo, che quando si salmeggia da voci acute, e gravi, si sentirà continue ottave, senza che apportino noia alcuna, e che nel Liuto i Contrabbassi hanno due corde differenti per ottava; onde toccandone uno dopo l' altro, come si fa spesso, si fanno due ottave: e che in alcuni Clavicembali le corde di un tasto sono raddoppiate come nel Liuto, e similmente divise per ottave, le quali nel suonarsi di continuo si sentono come anco nell' Organo, nei quali alcune volte si suonano a registri, o sistemi insieme, che in ogni tasto raddoppiano le voci per ottava, e duodecima, senza che ciò dia un fastidio al mondo, anzi migliori più presto il concento; bisogna confessare, che questa regola non è così universale come apparisce. Di più se nella Musica l' unisono, e la Diapason hanno la medesima virtù, e se in ogni concento che si faccia, si sogliono moltiplicare le voci (cioè i Cantori) facendone cantare molti l' istessa aria per appunto all' unisono, per fare il Coro più pieno; perchè non si potrà fare l' istesso con la Diapason? Certamente la difficoltà è grande, e merita bene per l' importanza della

la cosa, che sia maturamente considerata, e decisa da qualche sublime ingegno. Frattanto anderemo, a guisa del Sole di Marzo, senza risolvere cosa alcuna, muovendo solo alcuni dubbj, i quali per avventura da qualche più perspicace intelletto, come da un Sole estivo, e più penetrante, siano risoluti, e venga così celebre questione dichiarata. Ma niuna cosa certamente tanto potrà quietare gli elevati intelletti, che non si appagano pienamente di certe massime, le quali non hanno la ragione adequata, o una autorità irrefragabile, quanto l'esperienza stessa; provando questa sorte di concenti in più, e più modi, come anderò di mano in mano accennando. Primieramente io tengo per verissimo, che il cantare in un Coro tutte ottave non sarebbe se non buono effetto per la riprnova, che è chiara; perchè questo si pratica nel Canto fermo, e riesce benissimo. Secondo, che non sarebbe da maravigliarsi, se riuscissero bene tutte ottave, benchè non faccia buono effetto il mescolarle con altre consonanze; perchè molte cose ci riescono dispiacevoli, usandole poche volte (come nel gusto addiviene) che usandole di continuo, per l'abito, che vi si fa, non ci dispiacciono; e in questo particolare potrebbe fare cattivo effetto la mescolanza di altre consonanze, che per essere, come ben sanno i Musici, più vaghe, e per avere, per così dire, la dolcezza mischiata col piccante, piacciono maggiormente; onde perciò desideri l'orecchio due consonanze perfette, che sono più morte, tramezzate con una, o più di quelle; ma nel continuo uso di questo non intervenga il medesimo; pèrchè l'orecchio in certo modo se ne scordi, e non le ricerchi. Terzo mi persuado, che sebbene le ottave in questa maniera continuate saranno buona riuscita; non così sia per succedere delle quinte; perciocchè tanto si allontana dall'unisono l'ottava, quanto da questa la quinta, onde non supplisce in luogo di quello, e perciò non milita in questa la medesima ragione; e sebbene in certe Villanelle antiche vi si truovano piuttosto due quinte continuate, che due ottave, non è però maraviglia; perchè chi le compose usò piuttosto quelle per essere più vaghe, e per dilettar più in se stesse, senza considerar poi, se continuate potevano fare altro effetto, come quelli, che furono in tempi, ne' quali queste cose non erano tanto assottigliate. Quarto, averei per probabile, che potessero far bene, massimamente dove tutte le note cominciano, e finiscono insieme, e che cotesta unione di Ritmo rendesse non ingrata la similitudine del concento, e che perciò nel Liuto, e Cembalo, dove poco si usano le sincope, e legature, le ottave riuscissero bene. Quinto potrebbe essere, che continuando le ottave in quelle voci, e suoni, che dopo la percossa ancor durano, mancando però a poco a poco fino, che arrivino all'ottava bassa, secondo l'opinione di Aristotile, che l'ha per verissimo, come nell'Arpe, nel Clavicembalo, e ne' contrabbassi del Liuto, o Tiorba facessero buono effetto per quella varietà, che fanno in mutare continuamente tuono; sebbene essendo le corde di una medesima lunghezza, co-

me le ottave del Liuto, ha del verisimile, che il loro rimbombo vada sempre mancando del pari restando insieme; onde non vi sarebbe varietà, ma sempre la medesima distinzione di ottava. Sesto (il che è più considerabile del resto) mi persuado, anzi tengo per fermo, che sebbene più ottave continuate, e divise non facessero buono effetto; riuscissero però bene, quando non fossero divise, avvengachè fussero accompagnate da altri suoni nell' acuto, o nel grave, o in amendue, i quali variando col detto concento stabile, facessero, che negli estremi di tutto il corpo delle consonanze non si sentissero mai due consonanze perfette dell' istessa specie continuate, e di ciò potrebbe essere la cagione molti cattivi riscontri, che c' interverrebbono; imperocchè, se noi supponghiamo, che in un Coro composto di Soprani, e Bassi, che non usino altre consonanze, che ottave, intervenga un Flauto, o una Viola per Tenore, e ordinariamente nel modulare si vada trattenendo nel mezzo di quelle due voci, poca varietà potrà fare, che diletti; perciocchè ora si troverà la quarta sotto la quinta, ora le consonanze minori nella parte grave, ricercando per avventura il soggetto come di cose allegre il contrario; nè potrà mai fare una dissonanza, che non ne faccia due; perchè se farà settima col Basso, farà seconda col Soprano, o al contrario. Delle quali cose più sicura regola si potrà dare coll' esperienza, che col discorso. Ora anderemo disegnando varie maniere di concenti con le ottave reiterate, e senza; acciò se ad alcuno venisse talento di farne la pruova, più sicuramente potesse accertare qualche cosa di buono.

Il primo modo sarebbe dunque facendo cantare le ottave indivise, come si usa nelle Chiese quando cantano i fanciulli con gli uomini senza intervento d' instrumenti, o altre voci, il che si può fare in due modi: o col Contrappunto sempre di nota, e contro nota; o con alcuna diminuzione, che facesse in qualche luogo una parte, mentre l' altra cantasse una nota lunga; che non sarebbe forse così riuscibile come il primo modo. La prima maniera sarà nel concento vocale di due, o tre parti col Contrappunto ordinario, che si usa comunemente; facendo cantare però tutte le medesime sillabe insieme a tutte le parti. La seconda, facendo cantare perlopiù a falsobordone a tre, come lo dicono, ponendo fra due parti sempre fra l' estremo grave, e la mezzana quarte, e fra la mezzana, e l' acuta terze. La terza, non usando altro, che consonanze perfette fra le voci, che cantano, e senza guardarsi di fare a ottave, o due quinte continuate di grado, o pure anco di salto per una parte, mentre l' altra diminuisce detto salto; la qual cosa, sebbene non è lodata da' Contrappuntisti, non è però del tutto riprovata; perchè finalmente fa il concento meno vago, e dilettevole, il quale in certe cose meste forse non si disdirebbe; e se i Moderni hanno trasgredito quelle regole in cose, che rendono il concento più crudo, e meno consonante, non ardiremo di fare il medesimo in cosa non così contraria alla natura delle consonanze,

non

non intendendo però negli estremi. La quarta, con aggiugnere gl' instrumenti di sotto, e di sopra, che parimente si può fare in due modi, o senza che le ottave delle voci fossero mai tramezzate, il qual modo poco divario sarebbe dalla terza maniera, o con farle tramezzare anco *ad libitum*; il qual modo non si allontana molto dalla seconda maniera. La quinta maniera, con fare, che due instrumenti tenessero sempre gli estremi, facendo, per esempio, tutte decimequinte, e le voci umane procedessero per il mezzo, facendo ogni sorte di consonanze: il che si potrebbe anco fare in due modi, con due voci sole, o con qualcuna di più vocale, o instrumentale; la quale maniera si potrebbe provare per mera curiosità, ma non tengo, che facesse buona riuscita; ed in vero, variando il concento delle voci, a che fine far continuare coll' istesso intervallo agl' instrumenti? Ma volendo uscire di ottave, senza parlare di tutte quinte, e di falsibordoni di tutte seste, e terze, perchè non si possono fare nel Cromatico, ed Enarmonico senza mescolanza, e confusione de' tuoni (parlo all' uso antico) onde tengo di sicuro, che si praticassero ne' Cori, si potrebbe per quinta maniera provare di far cantare le due voci gravi, e acute, massime se fossero vicine, e non lontane, come il Basso al Soprano, sempre in quarte, salvandole con le voci instrumentali, e con le quinte, e terze &c. la qual maniera non farebbe male, ma farebbe poca varietà. La sesta maniera si potrebbe provare così, facendo, che le due voci non usassero altre consonanze, che le perfette (come le dicono i Contrappuntisti, che quanto a me più volentieri le chiamo prime consonanze, e le imperfette seconde) variandole con dissonanze come si usa; sebbene comunemente tutte le parti doverebbono muoversi insieme, salvochè nelle diminuzioni, e con l' accompagnatura di ogni sorte di consonanze con gl' instrumenti, le quali anco potessero usare fra di loro; la quale maniera merita forse di essere ben bene esaminata quanto ogni altra; perciocchè usandosi oltre le altre due la quarta nella sua perfezione, e giustezza, come si sente ne' Liuti, e nelle Viole a voto, nel qual modo consuona benissimo, come accortamente notò il Zarlino, sebbene la comune de' Contrappuntisti la tiene per dissonanza massima nata in quel barbaro, e rozzo secolo, nel quale si diedero le leggi al Contrappunto; ed in suo luogo fu annoverato l' unisono per consonanza, non sarebbe tanto povero il concento a due, massime con l' aiuto delle legature, e dissonanze ben collocate, quanto alcuno giudicherebbe, massime con l' accompagnamento di altre consonanze fatte dagl' instrumenti. E comunque il fatto stia circa la varietà, e diletto dell' orecchio, in due cose almeno per mio avviso si migliorerebbe il concento, che in certi soggetti gravi l' Armonia si renderebbe più grave, e maestosa, come ho esperimentato; non altrimenti, che come un quadro composto di pochi colori, e quelli non troppo vivi, ha non so che del maestoso, e antico: l' altro è, che si sentirebbe molto meglio il particolare costume, e natura de'

Mo-

Modi (che con l' uso delle consonanze imperfette si offusca grandemente) poichè, avendo in tutti i Generi ogni corda la sua voce rispondente per quinta, o per quarta, non occorrerebbe nel concento vocale usare corde straniere per trovargli le consonanze, se non dove il soggetto richiederebbe di fare una bella uscita. La settima, ed ultima maniera, di fare tra le due voci non sempre ottave continuate, ma molte, come tornasse a grado, variandole con altre consonanze, che potessero nascere dal procedere amendue con moti contrarj, e corrispondenti: per esempio, trovandosi le due voci in ottava, non solo con salire l' una per quinta, o per quarta, e l' altra fare il contrario con l' altra: andando all' unisono, o alla decimaquinta, che ciò si usa comunemente, ma mentre l' una scendesse di semituono maggiore, l' altra salisse di tuono, venendo alla sesta minore, o se l' una facesse il grado di tuono maggiore, l' altra il facesse con moto contrario di tuono minore, in somma usassero di quegl' intervalli, che si possono chiamare corrispondenti, e in Greco, e Latino *antistrophi*, che sono il semituono maggiore col minore, e col tuono maggiore; il tuono minore col maggiore, il maggiore col semiditono, il semiditono col ditono, il ditono colla quarta, la quarta colla quinta, e così gli altri di mano in mano: il qual procedere suol essere molto armonioso per le buone corrispondenze, incontri, e relazioni, che ne seguono, nel quale stile si concederebbe anco, che mentre una parte non si muove da una corda, l' altra si muovesse di grado, ma non di salto; nè anco che muovendosi l' una di grado, l' altra si muovesse di salto molto remoto. E chi sa, che là perfezione di questi muovimenti non rendesse quel procedere di ottave continuate grato alle orecchie? Comunque si sia, metterà conto, per parer mio, fare l' esperienza di queste nuove foggie di concenti, quanto il lambiccarsi il cervello in tante sorte di Canoni cancherizzati (che così si chiama una specie) e altre sorte di sofisticherie di molta fatica, e poco utile, e lode appresso di quelli, che sanno *quid distent aera lupinis*. Basta, che il tentare cose nuove, dove quelle che abbiamo non suppliscono al bisogno, e probabilmente si può credere, ch' elle siano state in altri secoli, ed in quelli fioritissimi adoprate per vecchie, è impresa da grandi, e da elevati ingegni, i quali per mio avviso s' indurranno forse a tentarla per giovare al Pubblico, e nobilitare questa professione, che ne ha più di bisogno, il che non pensano molti poco periti dell' Antichità. E in altra maniera non mi posso persuadere, che la Chorodia (siami lecito usar questa voce di Platone, e di altri buoni Autori, a differenza della Monodia, o canto di una voce) possa fare buona riuscita, e ritornare nel suo antico splendore. Che se ciò avessero avvertito quei virtuosi ingegni, che nell' ottantacinque rappresentarono con solenne apparato in Vicenza *l' Edipo Tiranno*, in vece dello stile madrigalesco, che vi adoprò ne' Cori Andrea Gabbriele, molto intendente Compositore, averebbono forse

se con non poco frutto tentato cose nuove. Sebbene in questo mostrò buon giudizio il Compositore, che pochissime repetizioni, e simili artifizj vi adoprò; e quelle parti, che cantano insieme, usano anco degl' istessi tempi: quantunque io mi persuado, che detti Cori non siano stati ballati.

CAPITOLO XXV.

Qual sorte d' Instrumenti, e in qual modo si debbano adoprare nei Soliloquj, e ne' Cori.

RESta la considerazione degl' Instrumenti, non meno importante di tutto il rimanente, la quale patirà similmente molte contradizioni; perchè anco in questo mi allontano molto dalla strada battuta: tuttavia voglio con ogni sincerità scuoprire il mio senso, rimettendomi sempre al più sano giudizio di chi sa più di me in queste materie. Vediamo prima dunque, che sorte d' Instrumenti si usino oggi, e quali si adopravano dagli Antichi per li Teatri, e come verisimilmente se ne servissero; e poi quello, che oggi convenientemente si potesse praticare. Nelle Azioni in Musica, nelle quali mi sono trovato quì in Roma, e in Firenze, ho veduto quasi indifferentemente adoprare ogni sorte d' Instrumento più nobile, Organi, Clavicembali, Viole, Tiorbe, Liuti, Lire &c. ma in particolare i Clavicembali di forma grande, avendosi per opinione, che senza essi non si possa fare perfetta armonìa; attesochè vi si truova ogni sorte di consonanza, e perchè si suona comodamente, e oggi regnano assai. Anzi pare, che gli odierni Musici, come il Sig. Emilio del Cavaliere nella sua Rappresentazione, e il Sig. Claudio Monteverde nel suo Orfeo, diano per consiglio di usare quasi ogni sorte d'Instrumenti, e in gran numero. Gli Antichi per accompagnamento delle voci non si sa, che usassero altra sorte d' Instrumenti, che quelli da fiato, la memoria dei quali si trova così frequentemente negli Scrittori, che è superfluo allegarli. Basti il ricordare i titoli delle Commedie di Terenzio, donde si conosce, che vi si adopravano varie sorti di flauti ivi mentovati (sebbene questo vocabolo non corrisponde a tutto quello, che si dice *tibia* in Latino, e *aulos* in Greco; ma noi per comodità ce ne serviamo) e parimente il soprallegato luogo di Diomede, dove dice così. *Quando Chorus canebat choricis tibiis, idest Choraulicis, artifex concinebat: in Canticis a Pythaulicis responsabat: quod paribus, aut imparibus tibiis dicitur. Si quando Monodio agebat, unam tibiam inflabat, si quando Synodio duas tibias*; cioè. *Imperocchè quando il Coro cantava, l' Artefice, o Sonatore sonava in consonanza le tibie Coriche, cioè Corauliche. Ma nei* Can-

Cantici rispondeva con le Pythauliche : il che si dice a tibie pari , o impari : se usava il Monodio , sonava una sola tibia ; se il Sinodio due. Per l' intelligenza delle quali cose è da sapere , che gli Antichi usavano frequentissimamente gl' Instrumenri di fiato , che di moltissime sorti ne ebbero , come si può vedere in Ateneo , Polluce, Solone , ed altri , e ne possederono la quintessenza , come si raccoglie di sicuro da moltissimi luoghi di Autori Greci , e dall' essere stata trattata quest' arte da gran Personaggi , come da Aristosseno , che tralle altre Opere scrisse περὶ αὐλῶν τρήσεως *del forare le tibie*: onde alcune ne adopravano ne' Sacrifizj , altre ne' Funerali , altre ne' Conviti , altre nelle Nozze , altre nelle Moresche , e Balli , altre nel Teatro , e luoghi aperti , altre ne' chiusi , e coperti , altre in compagnia della loro Cetera , che però si chiamavano *Cetere aeree*, e queste di varie materie , misure , e tuoni , come altrove ho dichiarato. Ma quelle del Teatro particolarmente erano di due sorte , come ne insegna Diomede ; altre servivano ad una voce sola , alrre a i Cori : le prime si chiamavano *Pythauliche* , e in Greco Πύθιοι αὐλοὶ *Pithiae tibiae*, e congiuntamente *Pythauli*; perchè s' adopravano ne' ludi Pythj , dove si facevano le più celebri contese di cose musicali fra i Greci, che alcuni male a proposito cercano correggere in *Pithauli*, come se fossero una sorte di Cornamusa , che avesse una botticella per otri . Polluce medesimamente conferma l' autorità di Diomede , nominando *tibie Pythiche* , altrimenti dette *perfette*, quelle , con che si suonava il *Canto Pythico*, dove egli lo chiama ἄχορον , cioè *senza Coro , o Concento di più voci* , benchè il traduttore inettamente abbia voltato *ineptum* quell' ἄχορον ; e le oppone alle Coriche, con le quali dice , che si suonavano i Ditirambi , che si cantavano a Coro , e a Ballo. Ma la verità è , come altrove ho dimostrato , che questa sorte di Flauri non sono altro , che quelli , che oggi diciamo Flauti , o Flauti dolci , e in Franzese *Flustes douces* , detti ancora oggi da' Greci moderni Πυθίαυλοι , sebbene pronunziano πιθίαυλι ; l' altra specie, che dicono *chorauli* , o *tibiae choraulicae* secondo Diomede, cioè *tibie da Coro* , sono i nostri *Pifferi* , e *Dolzaine* ; dette da' Francesi *haut bois* , e da' Greci moderni γοί , voce presa da' Turchi , o formata per onomatopeia dal suono , che rendono ; ma una specie più piccola la dicono συρίλα . E ciò ho provato con molti argomenri , ed in particolare con la prova del bassorilievo da me altrove riportaro , dove è scolpito un nano , che era sonatore di quella sorte di pifferi , che in Greco , e Latino si dice *Choraules* , dove manifestamente si riconosce la linguella , quale è anco ne' nostri ; che quanto a certe eminenze , che vi si vedono , altrove ho dichiarato a che servissero . Di questa sorte era la tibia Frigia ; benchè perlopiù torta come un corno , come forse quella specie , che in Tedesco si dice . . . . . . Che se noi vogliamo cercare la cagione , per la quale ne' Cantici si adoprava il Flauto , e ne' Cori il Piffero , per mio avviso non per altro ciò si faceva , se non perchè il Coro , massime in un luogo vasto , e spazioso come i Tea-

i Teatri antichi, o una piazza, ricercava un' instrumento di suono gagliardo, e strepitoso, quale è il Piffero, rispetto al Flauto, il quale meglio si adattava ad una sola voce, per essere più dolce, e meno strepitoso. Ma quelli, che propriamente diciamo *Flauti*, ed allora si dicevano *Pythauli*, spesse volte accoppiati insieme si suonavano, tenendone con una mano l'uno, e l'altro con l'altra, che doveva usarsi frequentemente; poichè in molti Bassirilievi n'è rimasta l'effigie. Di questa sorte ancora oggi se ne fa a Benevento; ma con poca arte, e delicatezza: quello, che si teneva con la mano dritta era o più piccolo, e acuto dell'altro, o eguale di grandezza, e di tuono: e quando erano amendue eguali, si dicevano *tibiae pares*, e quando erano diseguali *tibiae impares*: e le acute, o congiunte, o separate, che si suonassero, si chiamavano *dextrae*, e le gravi *sinistrae*; perchè tornava meglio il Flauto acuto alla mano destra, che alla sinistra per causa delle diminuzioni, che meglio si fanno con questa mano, che è più agile; e così anco succede negli Organi, e Clavicembali.

Allude anco molto il parlare odierno de' concenti a voci pari con quel *tibiae pares, & impares*; perchè, siccome un duo di due Tenori, o di altre voci eguali di tuono, si dice a voci pari; così la medesima sorte di concento si doveva usare in due Flauti di egual suono; e misura, le quali cose ho voluto dire così di passo, perchè alcuni grandi Autori poco felicemente, ancorchè ingegnosamente, hanno dichiarato queste differenze.

Qualche altra particolarità mi pare, che si possa mentovare per dare maggior lume a questa materia, lasciando la briga di ricercare il resto altrove a chi ne vorrà sapere più oltre. Tibie teatrali propriamente si dicevano quelle, che ne' Teatri si usavano: le quali pare, che . . . . annoveri come specie propria. Queste si solevano fare . . . . credo, perchè fossero più strepitose, e sonore, che le comuni di basso, o di canna, che di questa materia frequentemente si facevano, massime di quelle, che nascevano presso al luogo Orcomenio della Boezia, o in Sicilia; sebbene prima di adoprarle, molta manifattura vi facevano, come accenna Plinio, dove parla delle specie delle canne. E questo si cava anco da Orazio, dove dice che a' tempi suoi la Tibia era grande, e simile alla Tromba, e cerchiata d'ottone con molti fori; ma che ne' tempi più rozzi della Repubblica Romana era sottile, e semplice con pochi fori: imperocchè il popolo, che concorreva allora ne' Teatri, era mediocre, e modesto, e non come poi dicevano innumerabile, e insolente: onde bisognava che i Flauti fossero molto grandi per farsi sentire (sicchè non debbiamo nè anco maravigliarci, che tante invenzioni adoprassero per rendere anco la voce de' Cantori gagliarda.) *Tibia non ut nunc orichalco vincta tubaeque aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco. Adspirare, & adesse Choris erat utilis, atque nondum spissa nimis complere sedilia flatu, quo sane populus numerabilis utpote parvus, & frugi castusque verecundusque coibat.* E posso di-

re di averne sentite suonare di canna, sebbene senza tanto artifizio, e scelta, molto soavemente. Quel caso poi, che racconta Luciano nel libro, che ha fatto del Ballo, dimostra, che talvolta nel Teatro se ne adoprava delle ben grandi, e pesanti: il quale per essere bizzarro, voglio riferirlo brevemente. Un certo Istrione, o Pantomimo, che era di quelli, che nell' imitazione danno volentieri in troppa affettazione, detto da lui *cacozelia*, come io diceva di sopra, che fanno la maggior parte de' Compositori, rappresentando col Ballo, e col gesto Aiace infuriato, faceva le più strane pazzie del mondo, in tanto che pareva veramente un matto da catena, come si dice: onde una volta fra le altre in quel suo furore, dato di piglio ad un Flauto, mentre il Tibicino lo suonava, percosse sì fattamente con esso la testa di uno, che rappresentava Ulisse, che per poco che non lo distese per morto. Dal che si vede manifestamente, che questi Flauti Teatrali non erano troppo piccoli, perchè il colpo non sarebbe stato così grave; benchè si può credere, che di molte, e molte sorti si usassero ne' Teatri. Degl' Instrumenti di corde, come Lira, e Citara, benchè siano stati adoprati ancora essi ne' Teatri per cantarvi sopra, come si legge in Suetonio di Nerone; non si troverà però, che si usassero per accompagnamento della voce de' Recitanti, o de' Corici, ma per qualche Canzone separata, come faceva Nerone, e per modo di Frammessi col suono solo, senza accompagnamento di voce. E in vero, se consideriamo bene la proprietà di ciascuno Instrumento, troveremo, che fra tutte le altre specie questa delle Tibie ottimamente si adatta al Canto. Imperocchè se ricercheremo il fine, che si propone, quegli, che modera l' Instrumento con la voce umana, troveremo, che non gli basta di fare qualunque consonanza, o di mantenere in voce quello che canta, come molti si pensano; ma sibbene di fare la più perfetta, e soave consonanza, che sia possibile in modo, che diletti l' orecchio, e non impedisca l' intelligenza delle parole, nè la ricopra talmente, che non si oda bene, nè dall' altra banda venga tanto ricoperto da lei, che quella sola si oda, e non l' Instrumento, e di più accresca soavità, ed energia alla voce stessa, le quali cose meglio si potevano fare (e ancora oggi si farebbono) se questi Instrumenti fossero in quella perfezione, che erano allora negl' Instrumenti da fiato, che in ogni altra sorte: poichè di tante sorti, che ne avevano, potevano eleggere quelli, che non fussero sì gagliardi, che impedissero la voce, nè tanto deboli, che non si sentissero, e che aiutassero sì il Cantore a mantenersi in voce, ma si sentissero ancora dagli uditori. Quanto poi alla dolcezza del concento, non ha dubbio, che per avere questi Instrumenti il suono tanto conforme alla voce umana, con essa si unisce ottimamente, e per conseguenza fa ottimo concento, purchè siano suonati bene, e con discrezione, come talvolta si è conosciuto in qualche cornetto ben suonato, che non si può sentire cosa più dolce. Ma, o sia per la difficoltà, e lungo studio che ricer-

ca-

cano questi Instrumenti, o per essersi resi così famigliari gli Organi, e altri Instrumenti di tasto, poco conto oggi si tiene di quelli di fiato, anzi sono andati quasi in disuso, massimamente in Italia. Sarebbe dunque molto da stimare quella qualità di unirsi tanto, e rassomigliare la voce umana: perchè siccome è un errore popolare questo di volere, che l'Instrumento, se è possibile, non si oda dagli Spettatori, forse per quella loro varia opinione di volere, che apparisca che il Cantore favelli, e non canti; così dall'altro canto si deve procurare, che il suono, che accorda con la voce, apparisca quanto si può della medesima qualità, e per usare un termine scolastico, si mostri piuttosto omogeneo, che eterogeneo, la qual cosa non può convenire alle corde, che hanno qualità molto diversa dalla voce nostra, massimamente quelle di metallo. Oltrechè per fare perfetto concento, non è dubbio, che il suono si deve potere allungare quanto si vuole: il che non possono fare gl' Instrumenti di corde, se non quelli, che si suonano coll' arco, de' quali parleremo poi. Ma che gl' Instrumenti di fiato abbiano ancora maggiore possanza in dare energìa, ed efficacia al canto, non se ne può dubitare, conoscendosi facilmente, che il suono che n'esce, ha non so che dell' attrattivo, e patetico: onde per muovere gli affetti, così i virili, come i femminili è più proporzionato, che quello delle corde; talchè essendo le Tibie più patetiche, ed efficaci ad imitare il canto, che le corde, giudiziosamente furono a questo effetto preferite dagli Antichi. Se noi avessimo dunque questi Instrumenti in quella perfezione, che gli ebbero loro, senza pensarci niente, consiglierei, che si adoprassero ancora oggi, e crederei, che senza ricercarne altre spezie, quelle, che noi abbiamo potessero bastare (purchè fussero suonate bene, e discretamente, e più piano, e più forte) eleggendo ora queste, ora quelle, secondo la capacità della Sala. E per venire un poco a i particolari, i Pifferi (almeno quelli, che si usano in Italia, perchè altrove se ne usano de' più dolci) non sarebbono a proposito per le nostre Sale, per essere troppo strepitosi. Ma la Traversa, o Flauto di Alemagna potrebbesi bene usare in luoghi capaci, e così il Cornetto torto; ed il Cornetto muto, e diritto, e i Flauti ordinarj si potrebbono usare quasi per tutto, se fossero come doverebbono essere, e fossero maneggiati bene; ma nè ciò si pratica negl' Instrumenti stessi, che quì si usano, nè fanno al proposito, non essendo coristi, ma più acuti di due, o tre voci; sebbene all' uso antico potrebbono servire in qualche tuono; ma per avventura, niuna sorte di Flauto più a proposito sarebbe di quella, che si usa in Francia, detta *Fluste de Vielleurs*, la quale non ha se non tre, o quattro pertugi verso la sua cima, e si tiene con la mano sinistra mentre che la destra si adopra per battere certo tamburino, o girare certo altro Instrumento vile, detto da loro *vielle*: la qual sorte di Flauto è dolce insieme, e più da lontano si sente, che altri non crederebbe: nè doverebbe dar fastidio, ch'egli sia oggi in mano di persone vili, e mendiche: nè si

deve argomentare da questo, che egli sia molto imperfetto, perchè la Cetera comune similmente, che ha delle perfezioni, che non ha il Liuto, come di avere il semituono maggiore, e minore più distinti, è in potere di persone basse, come osti, e contadini, per una fatale disposizione delle cose umane, che quelle cose, che erano già maggiormente in stima, oggi per il contrario siano vili, e abiette; sebbene la Cetera, e Lira nostrali non hanno altro di comune con le antiche, che il nome solo, come ho manifestamente provato nel mio Libro sopra la Lira Barberina. Ma per tornare a questa sorte di Flauti, io credo fermamente, sì per la qualità del loro suono, e sì per la forma, che hanno, che siano molto simili a quelli, che si solevano suonare accoppiati, e usare massimamente nelle Scene; e se si perfezionassero, accoppiandogli insieme, e accrescendo a ciascuno due fori, riuscirebbono molto bene; ma vorrebbono esser fatti con amore, e delicatezza, e da eccellenti Maestri, come era in Venezia il Gardano, ed ultimamente in Parigi il Vacher, de' quali forse ne resta alcuno in Inghilterra. Ma giacchè di questa sorte d' Instrumenti se ne può fare poco capitale, e che a molti Musici non piacciono, come intendo del Principe di Venosa, e del Padre Stella (i quali se gli avessero sentiti perfetti, ne averebbono forse fatta altra stima) vediamo quelli, che meglio potessero supplire. Credo che non occorrerà lunga ricerca, perchè le Viole, e Violini sono quelli, che meglio possono supplire all'uso de' flauti; prima perchè imitano tanto la voce umana, e gl' Instrumenti di Flauto, che talvolta un Violino ben suonato, appena si potrà discernere da un Cornetto, e poi perchè hanno la tenuta della voce, qualità importantissima; e finalmente perchè sono adattabili ad ogni proprietà di Musica, e passione secondo la forma, qualità di corde, tuono, e accordo, o armonìa, che se gli dà: poichè le Viole da gamba convengono alle cose gravi, posate, e meste: quelle da braccio a soggetti allegri, e spiritosi, e alla maggior parte del Ballo; e i Violini, quando sono bene suonati, si adattano ad ogni cosa, quale per mio avviso tiene il primo luogo fra tutti gl' Instrumenti Teatrali; e se fosse oggi intesa, e praticata la materia de' Generi, e de' Modi, sarebbe mirabile effetto, quando la sua tastiera (che doverebbe essere bianca) avesse scompartiti gl' intervalli con le giuste misure degl' intervalli armonici: e non si potrebbe sentire al mondo cosa più perfetta, se fosse accompagnato con una bella voce, che cantasse questi intervalli giusti, come riuscirebbe con lungo studio, ed esercizio. Quanto agli altri Instrumenti, gli Organi destinati principalmente al culto Divino si potrebbono lasciare per le Chiese. I Liuti, e Tiorbe non aggiungono perfezione nessuna al concento delle Viole, e molto meno le Lire comuni, che appena si sentono fra altri Instrumenti. Ma de' Cembali, i quali soli pare che regnino, e che in queste cose sceniche tengano il primato, che ne diremo? Per dire prima in genere qualche cosa, è vero, che tutti

ti servono a far ripieno, e dar corpo alla sinfonìa. Ma se vorremo giudicare la cosa senza passione, e ricordarci che è difficile, che in tante corde, e Instrumenti qualche cosa non discordi; anzi è forza che così sia, come appresso dirò: e che si deve cercare, che il suono si unisca bene con la voce, il che non riesce con tante sorte di suoni diversissimi, e che è meglio, che il concento sia di pochi suoni, e ben temperati, che di molti con qualche imperfezione; conosceremo, che in questa parte ancora ci è grande abuso. E di vero, se tanti Instrumenti si mettono insieme per far corpo di consonanze come dicono, cioè, che il concento venga pieno con quattro, o cinque Viole, a ciò si supplisce soprabbondantemente; poichè con la voce, che canta, potranno ad un bisogno fare quella massima consonanza, detta *Panharmonia*, nella quale entrano tutte le consonanze; poichè se altra non si aggiugnerà di più, sarà una delle replicate, come ben sanno i Musici, che se si cerca di unir più voci unisone insieme; perchè meglio si rinforzi, e meglio si senta tutto il concento, come s'accorda questo col volere, che il suono degl' instrumenti non si senta; ma serva solo per mantenere il Cantore in voce: e poi non è molto meglio, perchè il concento si senta bene servirsi solo degl' instrumenti più gagliardi senza tanta confusione? Ma se non si ha altra mira, che di rendere il concento più soave, e giocondo, portandosi per opinione, che tale sia questo composto di molte sorti d' instrumenti, non così agevolmente mi lascerò indurre a crederlo; massime per l' ufizio, che ha da fare di concordare con la voce; che quanto al servire solo per mera sinfonìa per tramezzare gli Atti, e ricreare gli orecchi degli spettatori, non so se fusse più espediente, in vece di una mescolanza simile quasi a un' *Oglia podrida* alla Spagnuola far diverse sinfonìe, ora di Viole, e Violini, ora di Liuti, Tiorbe, e Lire; ora di Arpe, e Clavicembali, e ora di Flauti &c. e se ci abbia luogo quella comparazione della pittura. Ma quello, che deve maggiormente dar che pensare a' Musici giudiziosi, è, che gl' instrumenti di tasto, co' quali si accordano le Arpe, non possono troppo bene accordare con gl' instrumenti di manico, Tiorbe, e Liuti, e di archetto (Viole, Violini, e Violoni): e la ragione è manifesta, perchè gl' intervalli non sono i medesimi, come dimostrano apertamente i Musici teorici, il Zarlino, il Salinas, e il Galileo, onde hanno diverso sistema, e armonìa; poichè nel Gravicembalo, Organo, e Arpa si conosce gran differenza di semituoni maggiori, e minori (e ne' Liuti, e Viole si tiene, che i semituoni siano eguali) sebbene non stimo io, che così sia; ma sì veramente, che non siano tanto diseguali, quanto negli altri instrumenti di tasti; onde in molte voci è forza, che dissuonino, come si conoscerà quando se ne farà il paragone voce per voce; che perciò noi vediamo, che quelli, che suonano il Liuto, o Tiorba con gli Organi, o Gravicembali sempre diminuiscono; perchè se usassero botte piene vi si conosceresbbe

be la dissonanza, la quale in note veloci non dà fastidio, perchè non si discerne. E ciò è stato più diffusamente provato in un Dialogo a parte del Sig. Ercole Buttrigari Gentiluomo Bolognese molto intendente nell'una, e nell'altra Musica, e di ottimo gusto, come si vede dalle sue Opere, e dall'aver compreso meglio di tutti l'essenza de' tre Generi. Quanto dunque possano far buono effetto questi sì fatti concenti, ognuno lo consideri da per se; ma io sento qualcheduno, che mi dirà, che altri hanno fatto la prova di Organi, Flauti, Viole, e che so io; e che non facevano buona riuscita: ogni cosa può essere, ed io mi posso così bene ingannare, come gli altri; ma vorrei, che queste prove fossero state fatte per il suo verso, e che i Sonatori fossero stati eletti, e gl'instrumenti proporzionati alla capacità, ed altre sì fatte circostanze, prima di creder loro così alla leggiera; perchè io non trovo mai, che il senso, e l'esperienza repugni alla ragione, come molti si vanno sognando; ma sopra tutto ci voleva quest' altra condizione, che i Maestri del Canto, e Sopraintendenti non fossero interessati, e che per dare impiego a molti Cantori, e Sonatori non dessero ad intendere a' Principi, come talora può succedere, che non si può fare cosa buona senza gran numero di voci, e d'instrumenti; i quali volendogli pure mettere in opra, si può far molto meglio in quest' altro modo accennato da me di Sinfonie semplici senza canto; anzi mi persuado, che questa sarebbe ottima foggia d'intermezzi, e non incapace di nuovo indirizzo; perciocchè dopo un Atto allegro si potrebbe per esempio far suonare qualche Pavana, o ricercare allegria sulle Viole da braccia, o Arpe, e Cembali. In cose mezzane qualche sonata di Liuti, e Tiorbe, ed in cose meste qualche Madrigale del Principe sulle Viole, e altre cose, che si potrebbono inventare; ma per accompagnatura delle voci, giudicherei, che pochi instrumenti facessero meglio. E se le Viole per la grandezza della Sala non si sentissero, si potrebbono raddoppiare. E tanto più, ch'io non sono capace, come instrumenti di suono fra di loro tanto eterogeneo, uniscano talmente insieme la voce, che si rinforzi, e si senta più da lontano. Io per me dunque stimo, che per fare il corpo del concento le Viole di amendue le sorti oggi dovessero portare il vanto, ed in secondo luogo porrei quelli, che si dicono Graviorgani, maravigliandomi assai, che non si adoprino piuttosto, che i Gravicembali; poichè questi hanno la tenuta della voce in vece di quel ribattimento noioso, che non hanno quelli, e si unirebbono, e se ne può fare de' gagliardi di voce quanto si vuole, e di diversi registri, e varie grandezze; onde corrisponderebbono bene a qualsivoglia Sala; ne i quali Instrumenti è molto da notare quella qualità, che gli danno le corde, ravvivandoli il suono, e facendolo più spiccato per quel ripercuotimento, il quale manca all'Organo, senza però suo scapito; perchè le Musiche Ecclesiastiche, per le quali è destinato, richiedono più placidità, e più semplice Armonia. Credo, che sarebbe anco buono ef-

fet-

fetto, che oltre il concerto di Viole, o del Graviorgano vi fosse un Violino, o una Viola da braccio, o un Cornetto, o un Flauto, o una Traversa, che si sentisse più degli altri suoni, e che facesse la principal consonanza con la voce, che canta, massime quando il suono del concerto non potesse esser sentito dagli spettatori più remoti delle Scene per la grandezza del luogo, o per altro; i quali forse goderebbono più di quelle due voci col suono ammollato, che è più vicino con quel concento più pieno, ma più crudo.

E perchè, come bene ha notato il Cardano in una sua opera abbozzata di Musica nella Libreria Vaticana, gl'intervalli vicini più suonano, e più dissuonano, che i lontani; e come si vede per esperienza, che un'ottava consuona più di una decimaquinta, ed una seconda più dissuona, che una nona, per parer mio, quel tale instrumento doverebbe essere poco lontano di voce dal tuono del cantore, come una quinta, o una ottava al più; e quando e' fosse unisono, per avventura sarebbe meglio: non intendendo già, che dovesse sempre servire all'unisono; ma che se cantasse un tenore, l'instrumento fosse tenore; se un basso, quello parimente fosse un basso, facendo consonanze vicine, come terze, quarte, e quinte. Potrebbesi anco per aiuto della voce (il che gioverebbe sommamente per gl'intervalli difficili a intuonare, e per le Melodìe Cromatiche, ed Enarmoniche) far suonare un Flautino in qualche cantone della Scena dietro agli Attori, che non fosse visto dagli Spettatori, e quanto si può nè anco sentito, col suono del quale la voce dell'Attore si reggesse, e dove occorresse mutazione di tuono all'antica (che in un Flauto solo difficilmente si può fare) subentrasse un'altro, o pure egli medesimo mutasse instrumento, dove il tempo lo permettesse; il che in un Violino diviso con due tuoni, o armonìe facilmente riuscirebbe; ma vorrebbe essere suonato piano, e in unisono con le medesime note dell'Attore; e quell'altro, che dovesse fare l'accordo principale, doverebbe essere suonato forte, e stare più avanti che fosse possibile, e senza far passaggi, o diminuzioni.

Ma quanto al luogo de' Sonatori, benchè il Sig. Emilio dia per precetto, che si mettano in luogo, dove non si vedano, forse per quella frivola ragione detta di sopra; dirò sinceramente, che per parer mio, staranno molto meglio in qualche luogo conspicuo, come in un palco un poco più basso nella Scena circa il mezzo, o le sue estremità: massime se saranno riccamente addobbate, come si usavano ne' tempi antichi, e se non si serviranno di questi Instrumenti sedentarj, come sono i Clavicembali, che veramente hanno poco del decoro in luogo, e però stanno meglio nascosti. E il contrario direi dell'Arpa, e Viola, che hanno non so che più del semplice, e maestoso, e rappresentano meglio l'Antichità: e forse più di quest'altri la Lira Barberina, la quale starà molto bene in mano ad un Apolline, ad un Orfeo, ad un Arione, e a simili

per-

personaggi antichi, che talvolta s'introducono in Scena per la sembianza, che ha con la Lira, e Citara di quell'età. Sono alcuni, che portano opinione, che gli Antichi non solo cantassero, e ballassero insieme, ma anco suonassero: della qual cosa pare, che facciano grandissimo conto, giudicando, che ancora oggi si doverebbe praticare: di cotale opinione pare che sia stato il Sig. Emilio, poichè consiglia, che ciò si faccia nella Epistola prefissa alla sua Rappresentazione dell' Anima, e del Corpo. Ma questa è una mera chimera; perchè non si troverà mai, che gli Antichi nel buon secolo praticassero simil cosa, se non forse per maniera di giuoco, e di scherzo: anzi è cosa diametralmente opposta all' esquisitezza loro in tutte le cose; perchè chi volesse fare tutte e tre queste cose insieme, non ne farebbe nessuna bene. Anzi per lo contrario giudicarono, che difficilmente si possa ben cantare, e usare insieme ballo, e gesto conveniente, per rappresentare quello, che si canta; laonde come si cava da Tito Livio, ove parla dell'origine de' giuochi scenici in Roma, e dal Dialogo di Luciano sopra il Ballo, essendo stato ne i primi tempi uno medesimo, che cantava, e ballava in Scena, avendo conosciuto, che il Ballo forzando l'anelito, impediva grandemente il Canto, separarono l'uno dall' altro, facendo cantare al Tragedo, e danzare col gesto all' Istrione, detto in Greco ὑποκριτὴς: della quale usanza ne accenneremo una parola più per curiosità, che per utile, che se ne possa cavare.

CAPITOLO XXVI.

Che era differente ufizio quello dell' Istrione, e quello del Tragedo.

TRagoedus, Τραγωδὸς, propriamente si diceva da' Latini, e da' Greci quello, che cantava nelle Tragedie, cioè, che rappresentava i Personaggi della Tragedia col canto; sebbene ne' tempi più bassi in Grecia si cominciò con questa voce a chiamare ogni Cantore, e il cantare τραγωδεῖν, e le cantilene τραγωδήματα, e pure oggi τραγωδήτης, dicono al Cantore profano, e a quello, che canta in Chiesa Ψάλτης; come per gli esempi, che ho raccolti nel Discorso, che io feci più anni sono, se le Azioni Drammatiche si rappresentavano col canto. Ma quello, che da' Romani si diceva con voce presa da' Toscani *Histrio*, corrisponde al Greco Υποκρίτης (onde deriva *Ipocrita*) che vuol dire *Rappresentatore*, o *Imitatore*: e quasi l' istesso denota anco *Ludio*, sebbene questo pare, che sia più generale, e che abbracci anco i giocolatori, che ballano fuori di Scena, e senza imitazione, come Moresche, e simili; ma da

ὑπο-

ὑποκριτὴς deriva l' Arte Hypocritica, della quale molti nè scrissero, la quale è una parte dell'antica Musica, che tratta in genere del Ballo, e principalmente di quella parte, che ha per ufizio d'esprimere le azioni e passioni umane con Ballo e gesto numeroso e ritmico, che si fa al suono di qualche istrumento, nella quale furono gli Antichi tanto eccellenti, che insino i famosi Oratori non ebbero a sdegno d' imparare da costoro il gesto e portamento della vita, acciò fosse ben composta, e ordinata, e graziosa, e come i Greci esprimono meglio εὔρυθμος. Di quì è che in molti Autori si leggono cose di stupore dell' agilità e grand' arti di questi Danzatori, alcune delle quali ne racconta Luciano: ma basterà questa sola per tutte. Venne in Roma a tempo di Nerva un certo Principe de' Paesi di Ponto, cioè verso il mar nero, il quale s' abbattè in certi Spettacoli pubblici a vedere atteggiare uno di costoro, e contraffare tanto bene tutto quello che voleva, che senza che costui intendesse quello che si cantava, comprendeva ottimamente ogni cosa: onde volendo tornarsene al Paese, e invitando lo stesso a chiedere qualche cosa che gli fosse piaciuta, costui senza pensarvi niente chiese quel Danzatore, dicendo che gli sarebbe stato di molto comodo per farsi intendere da certi Popoli barbari suoi vicini, che non avevano nessuno commercio di lingua con la sua. Quell' Arte benchè sia tutta invenzione Greca, pure arrivò al colmo della sua perfezione in Roma, sotto l' Impero d' Augusto, per industria massime di un certo Pilade, e d' un Batillo, il primo de' quali fiorì nello stile grave e Tragico, e ne scrisse un Libro, e il secondo nel Comico e più florido, e amendue lasciarono Scolari, e Successori nella loro setta, ed allora si cominciarono costoro a chiamare Pantomimi, dal sapere contraffare ogni cosa. E questa sorte di Ballo, Ateneo e Luciano lo chiamano ὄρχησις Ἰταλική, danza all' italiana, benchè fosse invenzione de' Greci; e crebbe in tanta stima questa professione, e i Professori di essa, che non si vergognavano persone principali di corteggiare costoro, come se fossero stati i primi uomini del mondo: onde a tempo di Tiberio s' ebbe a fare un Decreto che non fosse lecito a' Senatori di entrare nelle loro Case.[1] Pantomimi dunque erano quelli, che propriamente professavano quella sorte di danze, che si diceva ὄρχησις μιμητική, imitativa, che così la chiama Polluce, che avanti il secolo d' Augusto era praticata forse nel Teatro solamente dai suddetti Istrioni, o ὑποκριταὶ, i quali ne' più antichi secoli dovettero ancora fare l' ufizio de' Tragedi: anzi riferisce Diomede, che i Diverbj (perchè non si cantavano) si lasciavano a loro. Ma Livio Andronico, che fu il primo Poeta, appresso i Romani, il quale anco fece l'ufizio di Comediante e Cantore in Scena, essendo una volta piaciuto fuor di modo, e perciò fatto ridire spesso, e per questo affiocatosi, introdusse di far cantare i suoi Drammi a un Fanciullo ch'egli messe vicino al Sonatore di Flauto, e così con maggior vivacità potè da indi innanzi rappresentare col gesto e col ballo i concetti de' suoi medesimi versi, onde si seguitò poi a separare l'ufizio del Cantore, e dell' Istrione. Ma come e quando questo cominciasse in Grecia, non

(1) Tacit. Annal. Lib. 1. c. 77.

è venuto a notizia nostra. Questa sorte di Danza senza fallo fu molto varia, dovendo rappresentare tante diverse cose, poichè in essa tutte le membra con mirabile agilità e destrezza si movevano a tempi di Musica. Plutarco nota nelle questioni conviviali, che il Ballo ha tre parti, il moto, la figura, e l' indicazione, che comprendono altre tre parti della melodia, cioè le voci, gl'intervalli, e la proprietà loro. Il moto è quel salto o movimento, che fa con tutta la vita, o con qualche membro il Danzatore: la figura, è la positura nella quale resta: e l' indicazione, è la significazione di qualche cosa morale o nascosta, come un inchino che significa riverenza, un voltare la faccia al cielo, con allargare le braccia, che significa qualche desiderio ec. Ma perchè alcune cose non pare che si possino umanamente dimostrare con gesti, e pure si legge che si facevano; possiamo credere che non altrimenti che nelli Geroglifici Egizii, secondo l' opinione d' alcuni, alcune lettere comuni supplivano a molte cose, forse impossibili a rappresentarsi con figure, come particola, casi, avverbj ec. così questi Istrioni le cose che non potevano rappresentare con figure e atti propri, l' esprimessero col formare alcune lettere con le dita, a guisa de' mutoli. Ma era forse tale la loro maestria, che non avevano bisogno di questo, massime rappresentando quello che si cantava. Quest' Arte oggi è del tutto persa, come quella dei Notari, e molte altre: e se qualche vestigio ne resta, è in Spagna, dove in alcuni Balli alla moresca, le Donne che cantano e ballano, fanno qualche gesto, perchè l' espressione sia più viva. Ma altra maestria era quella de' Pantomimi, e Istrioni antichi.

Altro non si trova nell' originale di questa opera, che si conserva adesso nella pubblica Libreria Marucelliana.

Frammento di un Trattato della Musica degli Antichi, e delle Macchine Sceniche di un Anonimo, che si conserva tra i Codici Manoscritti della Pubblica Libreria Magliabechiana di Firenze al Cod. 42. della Classe XIX.

Comunicatoci dal Sig. Canonico Angelo Maria Bandini Bibliotecario Regio della Libreria Mediceo-Laurenziana, e Marucelliana.

GLi antichi Musici furono per lo più finissimi Poeti, o grandissimi Filosofi, che non tanto a stuzzicar gli orecchi, come i moderni, pensavano; ma ad imprimere nell' intelletto, parte nobilissima dell' Uomo, secondo il soggetto, o allegrezza, o dolore, o altra passione. E ciò avveniva, perochè i versi fatti dal Poeta eran seguiti da essi secondo il ritmo, e accompagnati dal suono di voce e strumento con tanta destrezza e dolcezza, che d' esso verso non si perdeva parola, ad altro non pensando che a farsi intendere; nè come si costuma oggi, guastavano il verso con passaggi, e altri modi disdicevoli, nomati da' moderni musici ornamenti del cantare; i quali non curando, com' eziandio il compositore un verso di sette sil-

sillabe d'allungarlo, e altresì quel d'undici, gli fanno perdere l'efficacia; nè i tuoni intendendo, commettono infiniti errori. Ma i tuoni degli Antichi erano appropriati al parlare in collera, al parlar soave, e secondo ch' essi versi richiedevano la Musica alta, o bassa, o mezzana, ed eziandio al ballo; de' quai tuoni usavano nel Coro i più alti, cioè lidio, e misolidio accomodati a' pianti, e a' lamenti. Ma poichè sono perduti, conviene il più che si puote approssimarsi, avendo musici di buona e soave voce, e non usi all' adulazion de' passaggi; e altresì Compositore che non guasti il verso, il cui ritmo eziandio senza musica, o ballo ha forza grande: e sonatori che bene intavolando, e accompagnando il verso con la lunga, e con la breve, non fuggano la fatica.

Ma ritorniamo a dire dell' uscita del Coro, le cui maschere a tre a tre dopo il primo atto venivano, il qual' ordine gli antichi Greci *gioghi* appellarono; o in altra guisa a cinque a cinque, il cui modo differo secondo l'ordine; e ciò per mio avviso, perchè alcuna fiata a cinque a cinque stavano in iscena l'un dopo l'altro, e venivano ballando su lo strumento, o cantando o più, o un solo senza ballo, o insiememente tutte le cose facevano: i quai balli o rappresentavano il moto dell' ottava Sfera, o del Sole, o della Luna, o d' altro Pianeta, o la teorica di essi, o altri maravigliosi soggetti. E per più intelligenza addurremo l'esempio di quando rappresentavano il primo mobile conducente i globi celesti. Questi venuti in iscena si mettevano in giro, o presi per mano, o disgiunti, e movendosi da sinistra col canto, e col ballo facendo un giro intero, al medesimo luogo se ne tornavano; poscia l'altro moto imitando con li medesimi passi e musica, dall' altra mano rigiravano al primo luogo: stando poi fermi, la fermezza della terra rappresentavano: questi del Coro niuno stromento sonavano; ivi ben era in disparte il Sonatore, e 'l Corago, che avevano e la musica, e 'l ballo insegnato. Al qual ballo nomato dagli Antichi saltazione avevano grande avvertenza i Poeti, usando molto ne' versi del Coro il trocheo, e l' anapesto. Ha l'anapesto le due prime brevi, e l'altra lunga; e 'l trocheo lunga la prima, e la seconda breve, onde accomodati erano al ballo. Un solo cantava su gli strumenti, e tutti insieme all' unisono, imperocchè quei gran Savi intendenti della natura, sappiendo che le voci basse erano atte all' ubriachezza e sonnolenza, e di natura tarde; e le altre per l' acutezza convenevoli a' movimenti veloci ed a' lamenti; e quelle di mezzo alla magnificenza, e al decoro, non volevano, dico, mescolarle cantando, perchè avverrebbe, come a chi nero e bianco mescolando, farebbe colore, che nè l'uno, nè l'altro assomiglierebbe; onde facevano come abbiamo detto cantare per potere secondo il proposito loro, altrui a quella, o a questa passione commovere. Al qual proposito ragionando Aristotele dice, non esser buon musico chi secondo il suo intento non muove altrui a questa, o a quella passione: e altrove, che i musici erano tanto esercitati e uniti, che quantunque più voci insieme all' unisono cantassero, parevano una voce sola, e nella Politica dice queste parole: *Nè il Maestro*

ſtro del Coro laſcerebbe uno con gli altri che più ſoavemente o più forte cantaſſe.

Ma ritornando al Coro diciamo, che cantato, che aveano la prima fiata, ad uno de' lati della ſcena ſi ritiravano, e per mio avviſo a tre a tre, o a cinque a cinque, ſecondo venuti erano, nel qual luogo dove debban ſedere conviene aver gran riguardo, vedendoſi in ciò per amor dell' apparenza far grandiſſimi errori. Finito il ſecondo atto, nomato epiſodio, ritornava il Coro col ballo e col canto; e ciò fatto a ſedere ſen ritornava, e queſto il Coro ſtabile era nomato; e ciò per mio avviſo, perchè fino alla fine della Tragedia più non partiva di ſcena. Ritornava poi il Coro pur detto ſtabile, la terza fiata cantando e ballando; di nuovo dopo il quarto atto nella medeſima guiſa, ma non ballando; imperocchè tra 'l quarto, e 'l quinto atto rappreſentandoſi i fatti orribili, diſdicevole faria ſtato ogni ballo che allegro foſſe; bensì qualche movimento della perſona faceva il Coro con batter di mano, o altri geſti dicevoli a' tragici avvenimenti. Ciò fatto, più non cantava: ben ſtando fermo fino alla fine, alcuna fiata favellava con gl' Iſtrioni. Avvertendo che in alcuna ſorte di Tragedie patetiche, ove nella fine avvenivano fieri, e ſanguinolenti ſucceſſi (e ciò ſi nomava *Commo*) recando qualche orribil novella, nunzio, o altri, il Coro inſiememente con gl' Iſtrioni con atti, e voci piene di dolore inarticolate, o che poco s' intendeſſero, accompagnando mani e geſti, moſtravano la paſſione che ſentivano. *Commo* importa miſerabil lamento, o coſa ſimile. Queſt' ultimo atto, eſodo nomato, era il fine della Tragedia: ed è da avvertire, che ſecondo i perſonaggi rappreſentati nel Coro, ſi facevano i balli, o lieti, o poſati.

Non ſi uſavano ne' Cori, o nelle Tragedie nè avanti nè dopo macchine; imperocchè non avveniva come negl' intermedii noſtri delle Commedie, che per eſſer diſgiunti dalla favola, altri fa venir macchine anneſſe con la ſteſſa Tragedia, ove ne avea di quelle che accomodate dietro alla ſiniſtra porta della ſcena in un momento rivoltandoſi conducevano Acheloo, o Aretuſa, o Teti, o Proteo, o altri. Altra ve n' era, che facendo di meſtieri aiuti ſoprumani, in un momento conduceva dal cielo qualche Dio, che la favola diſcioglieva: la medeſima portava eziandio per aria Eroi, come fu Bellerofonte, Triptolemo, Perſeo, Medea, o altri. Altra ve n' era nomata Grù, che d' alto preſtiſſima ſcendendo rapiva altrui, e ſe ne lo portava in cielo, come avvenne quando l' Aurora Mennone, Borea Oritia rapì: e altra che preſtamente rivoltandoſi, traſformava gli Eroi in Dei, come quando Ercole ſi traſmutò.

E ciò ſia baſtevole ragionamento delle macchine, e di queſto noſtro breve diſcorſo, che troppo fora voler partitamente dire delle magnificentiſſime ſpeſe, che in recitar Tragedie ſecero gli antichi; poichè ſi legge, gli Ateniesi più in recitar Tragedie avere ſpeſo, che in una grande e lunga guerra, che ebbe quella Repubblica fioritiſſima.

I L F I N E.